

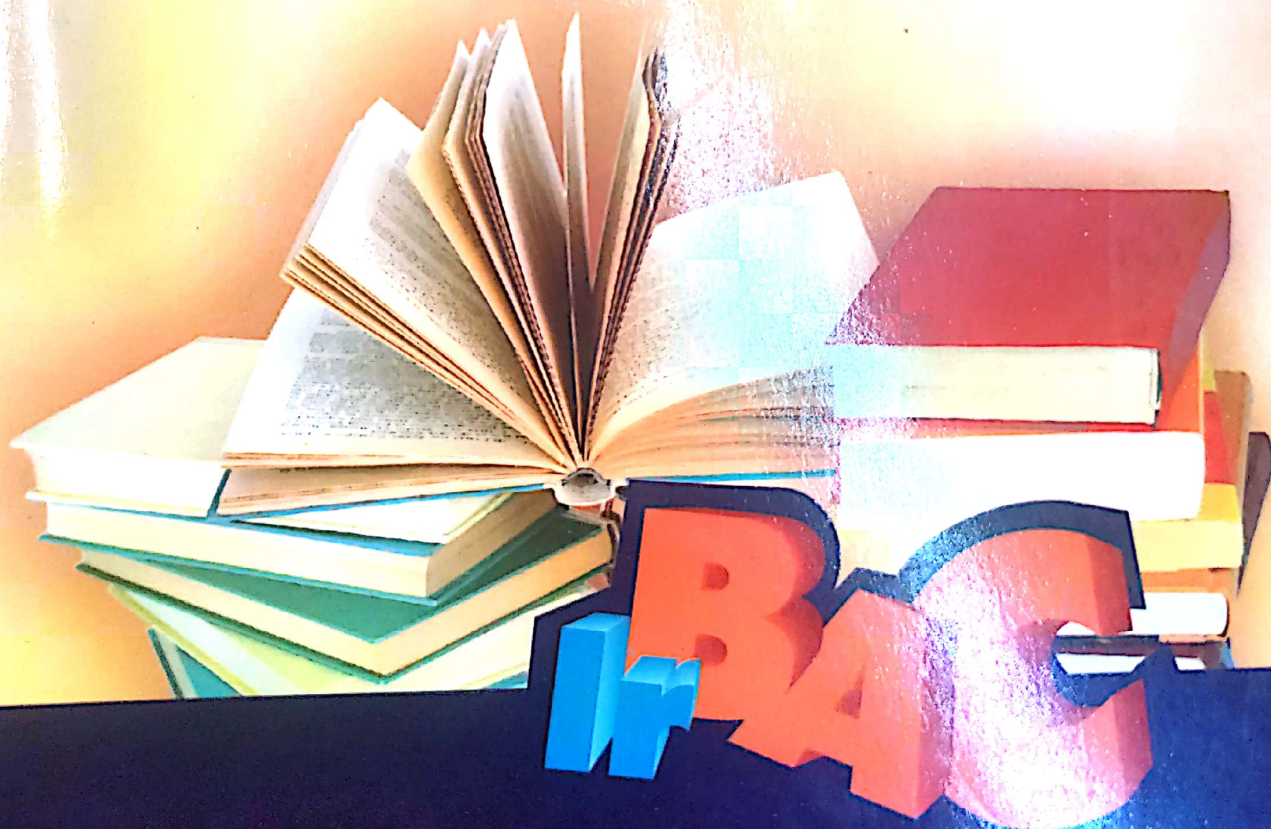
Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș

POLIROM

III 31944

Receptarea textului literar

Analize, interpretări,
repere critice



Epoci culturale, curente literare, scriitori, opere



© 2010 by Editura POLIROM

www.polirom.ro

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506

București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37;

P.O. BOX 1-728, 030174

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României :

GAVRILĂ, CAMELIA

Receptarea textului literar : analize, interpretări, repere critice / Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș. – Iași : Polirom, 2010

ISBN: 978-973-46-1635-0

I. Doboș, Mihaela

Printed in ROMANIA

Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș

Receptarea textului literar

**Analize, interpretări,
repere critice**

Camelia Gavrila – profesor de limba și literatura română, gradul didactic I, la Colegiul „Costache Negruzzi”, Iași, doctor în științe filologice, inspector general al Inspectoratului Școlar al Județului Iași în 1997-2000 și 2005-2009, coordonator al Centrului Regional de Formare profesori, directori, inspectori, membru al Comisiei Naționale de limba și literatura română din 1997, în prezent director al Colegiului Național „Costache Negruzzi”, Iași. Autor sau coautor al lucrărilor : *Lecturi critice ale textului literar*, Editura Junimea, Iași, 1998 ; *Exerciții și teste de limba și literatura română*, Editura Polirom, Iași, 1999 ; *Provocările textului literar*, Editura Spiru Haret, Iași, 2000 ; *Textul literar. Ghid de receptare și interpretare critică*, Editura Polirom, Iași, 2001 ; *Mitic și magic în opera lui Lucian Blaga*, Editura Junimea, Iași, 2002 ; *Compendiu de teorie și critică literară. Repere pentru bacalaureat*, Editura Polirom, Iași, 2003 ; *Evaluarea la limba și literatura română. Teste și repere teoretice pentru liceu și bacalaureat*, Editura Polirom, Iași, 2004 ; *Limba și literatura română pentru examene și performanță. Aplicații lingvistice și stilistice pentru gimnaziu*, Editura Polirom, Iași, 2006 ; *Limba română prin exerciții, compuneri și teste. Repere teoretice și aplicații pentru clasele a IV-a și a V-a*, Editura Polirom, Iași, 2006 ; *Limba și literatura română. Ghid pentru pregătirea concursurilor și olimpiadelor școlare*, Editura Nomina, Pitești, 2007 ; *Limba și literatura română. Lucrări de nota 10*, Editura Nomina, Pitești, 2007.

Mihaela Doboș – profesor de limba română, gradul didactic I, la Colegiul „Costache Negruzzi”, Iași. Formator național, conceptor de subiecte pentru examenul de bacalaureat (2008, 2009), evaluator de manuale școlare. Coautor al lucrărilor : *Teste de limba română, matematică și limba engleză pentru absolvenții clasei a IV-a*, Editura Spiru Haret, Iași, 2000 ; *Ghid de teorie literară*, Editura Porțile Orientului, Iași, 2001 ; *Literatura română pentru liceu. Repere tematice pentru manualele alternative. Clasa a IX-a*, Editura Polirom, Iași, 2002 ; *Compendiu de teorie și critică literară. Repere pentru bacalaureat*, Editura Polirom, Iași, 2003 ; *Limba și literatura română – 100 de teste finale pentru capacitate*, Editura Polirom, Iași, 2003 ; *Evaluarea la limba și literatura română. Teste și repere teoretice pentru liceu și bacalaureat*, Editura Polirom, Iași, 2004 ; *Limba și literatura română pentru examene și performanță. Aplicații lingvistice și stilistice pentru gimnaziu*, Editura Polirom, Iași, 2006 ; *Limba română prin exerciții, compuneri și teste. Repere teoretice și aplicații pentru clasele a IV-a și a V-a*, Editura Polirom, Iași, 2006 ; *Evaluarea Națională 2010. Noțiuni teoretice și variante de subiecte*, Editura Paralela 45, București, 2009.

Cuprins

<i>Cuvânt înainte</i>	9
-----------------------------	---

Fundamente ale culturii române

Originile și evoluția limbii române	13
---	----

Perioada veche

Formarea conștiinței istorice	23
Poezia începuturilor. Emoție mistică și căutare filosofică în metafora întemeietorilor	33

Curente culturale/literare în secolele XVII-XVIII

Umanismul	39
Deveniri literare în umanismul românesc. <i>Istoria ieroglifică</i> sau alegoria între satira politică și masca sinelui	42
Arta portretului în cronică la Grigore Ureche	47
Iluminismul	50
<i>Țiganiada</i> sau Epoca Luminilor între ideal și parodie	53

Perioada modernă

Secolul al XIX-lea – începutul secolului XX	59
Perioada pașoptistă. România între Occident și Orient	59
Criticismul junimist	67

Curente culturale/literare în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX

Romantismul	79
Poezia romantică. Mihai Eminescu	82

Poezia de inspirație folclorică	84
<i>Revedere</i> – natură și timp în tipare folclorice	84
Poezia iubirii și a naturii	87
<i>Dorința</i> – nostalgia iubirii paradisiace	88
<i>Sara pe deal</i> – visul de iubire	90
Poezia filosofică	91
<i>Luceafărul</i> – arhetipuri gnoseologice în forme romantice	92
<i>Scrisoarea I</i> – ipostaze poetice ale genialității	96
<i>Glossă</i> – despre geometria imuabilă a condiției umane	98
<i>Odă (în metru antic)</i> – cunoaștere și eros în forme clasicizante	100
Proza romantică – nuvela	102
Mihai Eminescu – proza literară	102
<i>Sărmanul Dionis</i> – avataruri pe calea desăvârșirii	104
Nuvela istorică	108
Costache Negruzzi, <i>Alexandru Lăpușneanul</i> .	
Ipostaza despotului între istorie și ficțiune	108
Teatrul romantic. Barbu Ștefănescu Delavrancea	113
Drama romantică	114
<i>Apus de soare</i> – mitul romantic al ctitorului de țară	114
Ștefan cel Mare – caracterizarea personajului	117
Realismul	120
Proza realistă	123
Ioan Slavici	123
Nuvela psihologică. <i>Moara cu noroc</i> –	
viziune realistă și complexitate psihologică	124
Ion Luca Caragiale	129
<i>În vreme de război</i> – forme ale alienării în spațiul ficțional	130
Ion Creangă	133
Basmul cult. <i>Povestea lui Harap-Alb</i> – în labirintul inițierii	135
Romanul. <i>Amintiri din copilărie</i> sau melancolia paradisului pierdut	140
Teatrul	142
Ion Luca Caragiale	142
Comedia. <i>O scrisoare pierdută</i> – structuri clasice	
într-o perspectivă modernistă	144
Nae Cațavencu – caracterizarea personajului	150
Prelungiri ale romantismului și clasicismului în literatura română	152
George Coșbuc	153
Balada cultă. <i>Moartea lui Fulger</i> – sensurile vieții și ritualurile trecerii	154
Simbolismul	156
George Bacovia	160
<i>Plumb</i> – artă poetică implicită	163
<i>Lacustră</i> – poezia neliniștii și a destrămării	165

Perioada interbelică. Curente culturale/literare în perioada interbelică

Modernismul, orientările avangardiste, tradiționalismul	169
Poezia interbelică. Diversitate tematică, stilistică și de viziune	177

Tudor Arghezi	179
<i>Testament</i> sau poezia ca legat simbolic	180
<i>Psalmii</i> – tensiunea unui <i>homo interrogator</i>	182
Lucian Blaga	183
<i>Eu nu strivesc corola de minuni a lumii</i> – mister metafizic în metaforă poetică	187
<i>Gorunul</i> – elegie înfiorată a morții	189
<i>Paradis în destrămare</i> – viziune expresionistă în spațiul poetic	191
Ion Barbu	193
<i>Din ceas, dedus...</i> – imaginile artei în oglindă poetică	197
<i>După melci</i> – între cercurile cunoașterii și capcanele logosului	199
<i>Oul dogmatic</i> – metaforă ocultă a creației	202
Poezia tradiționalistă	204
Ion Pillat	204
<i>Aci sosi pe vremuri</i> – ritual erotic dincolo de temporalitate	205
Vasile Voiculescu	208
<i>În grădina Ghetsimani</i> – mitul christic în configurație lirică	209
Proza interbelică. Orientări tematice în romanul interbelic. Tipuri de roman	211
Romanul modern obiectiv	213
Liviu Rebreanu	213
Romanul realist obiectiv. <i>Ion</i> – drama pământului și căutarea iubirii	214
Romanul modern psihologic. <i>Pădurea spânzuraților</i> – în labirintul dilemelor	219
George Călinescu	223
Romanul realist-balzacian. <i>Enigma Otiliei</i> – sinteză estetică și proiecție auctorială	224
Romanul modern subiectiv	233
Camil Petrescu	233
<i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i> sau eul modern între imperativele experienței și meandrele trăirii	234
<i>Patul lui Procust</i> – trasee analitice în matricea modernității	240
Proza tradiționalistă	245
Mihail Sadoveanu	245
Povestirea. <i>Hanu Ancuței</i>	247
<i>Fântâna dintre plopi</i> – dimensiuni tradiționaliste ale mitului erotic	249
Romanul mitic, tradiționalist. <i>Baltagul</i> – ipostaze mitice ale umanului	252
Romanul istoric. <i>Frații Jderi</i> – valențele trecutului între realitate și legendă	257
Teatrul interbelic	262
Camil Petrescu	262
<i>Jocul ielelor</i> sau fețe ale absolutului în drama de idei	264
Lucian Blaga	270
<i>Meșterul Manole</i> sau teatrul modern ca sinteză a mitului cu tragicul	272
Identitate culturală în context european	280

Perioada postbelică

Proza postbelică	287
Mircea Eliade	287

Nuvela fantastică. <i>La țigănci</i> – traiectorii spre postexistență	288
Tipuri de roman în perioada postbelică	294
Marin Preda	295
<i>Moromeții</i> sau universul rural la cumpăna istoriei	297
Romanul în postmodernism. Proza postmodernă – prezentare sintetică	303
Mircea Nedelciu	305
<i>Tratament fabulatoriu</i> – descompunere și recompunere în spațiul modernității	306
Poezia în perioada postbelică	310
Neomodernismul	310
Nichita Stănescu	311
<i>Lecția despre cub</i> – frumosul între trăire și geometrie	314
Elegia stănesciană între interogație gnoseologică și afirmare a sinelui – prezentare generală a volumului	316
<i>Elegia a zecea (Sunt)</i> – interogațiile eului modern	319
Postmodernismul	321
Mircea Cărtărescu	322
<i>Ciocnirea</i> – deveniri ale mitului poetic în postmodernitate	323
Teatrul în perioada postbelică	326
Marin Sorescu	327
<i>Iona</i> sau mitul renașterii din sine	328
<i>Răceala</i> – istoria între metaforă și meditație	332
<i>Bibliografie</i>	337

Cuvânt înainte

Devenirea ființei este sinonimă cu cristalizarea și asumarea treptată a culturii din care face parte, proces complex și profund, ale cărui începuturi se pierd în zorii umanității. Termenii acestei ecuații implică în mod necesar conștiința valorii, încrederea în sine, raportarea la un sistem de principii comun, viabil și peren. Cultura și literatura unui popor sunt fundamentele acestui traseu perpetuu, străbătut de fiecare om în formarea sa intelectuală și socială. Astfel se justifică și rolul esențial pe care îl are în școală studiul limbii și al literaturii române, ca suport inalienabil al construirii personalității tinerilor.

Căutările, intuițiile și aproximările specialiștilor în educație și ale factorilor de decizie din domeniul școlii, deși au cunoscut variații de formă, au păstrat totuși drept constantă științifică și didactică studiul intensiv al literaturii române în liceu, facilitat de o bună cunoaștere a tuturor resurselor de sens și de expresivitate ale limbii, pe fundalul contextual deschis de fiecare epocă de cultură.

Lucrarea *Receptarea textului literar. Analize, interpretări, repere critice* își propune să le ofere celor implicați în actul educațional – elevi, profesori, părinți, instituții – un necesar set de valori esențiale, verificate în timp și consacrate deja în istoria literaturii și a culturii române. Principiul de organizare a materialului critic și analitic este cel diacronic, în sensul că sunt urmărite epocile de cultură în evoluția lor, în capitole precum: „Fundamente ale culturii române”, „Perioada veche”, „Curente culturale/literare în secolele XVII-XVIII” (umanismul, Iluminismul), „Perioada modernă” (perioada pașoptistă, criticismul junimist), „Curente culturale/literare în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX” (romantismul, realismul, simbolismul), „Perioada interbelică. Curente culturale/literare în perioada interbelică” (modernismul, orientările avangardiste, tradiționalismul), „Identitate culturală în context european”, „Perioada postbelică”. Fenomenele de limbă, literatură și cultură din spațiul românesc, dar și din cel european sunt așadar prezentate de la originea limbii și culturii române până în postmodernism și ilustrate, fiecare în parte, cu numeroase texte literare comentate, aparținând autorilor canonici – și nu numai.

Un al doilea principiu respectat în conceperea cărții este cel al genurilor și al speciilor literare, absolut necesar pentru dimensiunea didactică a demersului critic și analitic. Elevii de liceu, în anii de studiu sau în pragul bacalaureatului, vor găsi în paginile ei majoritatea speciilor literare aparținând celor trei genuri, necesare în pregătirea oricărui examen sau concurs, dar și studii de caz pe teme indicate în programele școlare și de bacalaureat, sinteze realizate în interiorul curentelor literare, analiza epocilor de cultură în context național și european, repere ale creației fiecărui scriitor, cu deschidere spre universul literar specific, spre etape și avataruri parcurse de viziunea și operele creatorilor. Interpretarea textelor

literare s-a realizat ținându-se seama de toate rigorile unei eseu științific, care poate fi modelat, grație densității de idei, în orice tip de compunere (comentariu literar, analiză, paralelă, sinteză, eseu argumentativ, structurat și nestructurat etc.), astfel încât să răspundă noilor canoane de examen. Referințele critice bogate și semnificative, investigațiile analitice, proiecțiile în spațiul mitic sau filosofic, demersul hermeneutic profund asigură, implicit, fundalul pentru pregătirea olimpiadelor și a concursurilor școlare din sfera limbii, literaturii și culturii române.

Credem că parcurgerea acestei lucrări, coroborată cu *Receptarea textului. Noțiuni de teorie literară, limbă și comunicare*, facilitează sistematizarea, recapitularea, consolidarea și valorizarea superioară a tuturor cunoștințelor și competențelor determinate de studiul limbii și al literaturii române în liceu și poate garanta elevilor succesul deplin la orice competiție, dincolo de limitări temporale și curriculare.

Autoarele

Fundamente ale culturii române

Originile și evoluția limbii române

Temă de reflecție

„Că limba în structura și lexicul ei fundamental este latină pare un fapt izbitor. (...) Din punct de vedere estetic, varietatea și specificitatea infiltrațiilor dau limbii române miresmele ei proprii și se pot până la un punct prevedea efectele literare ale frazei prin simpla analiză a lexicului sub aspectul originii.” (G. Călinescu)

Competență specifică

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

„Limba este întâiul mare poem al unui popor”, afirma sensibil poetul Lucian Blaga în secolul XX, după ce modelase resursele infinite ale graiului autohton în versuri moderniste. Cu peste un secol înainte, istoricul elvețian Jacob Burckhardt, cercetând înflorirea culturii europene în perioada Renașterii, constata profetic: „Orice cultură începe cu un miracol: limba” (*Cultura Renașterii în Italia*). Cert este că, realitate immanentă ființei unui popor, limba se naște și evoluează „ca un organism viu” (Sextil Pușcariu), contopindu-și destinul cu cel al colectivității care o vorbește.

Limba română face parte din **familia limbilor romanice** (franceza, italiana, spaniola, portugheza, catalana, sarda, provensala, retoromana, româna și dalmata, dispărută în secolul al XIX-lea, când a murit ultimul vorbitor) și s-a format din **latina populară (vorbită sau vulgară)**, în interiorul și în urma procesului de romanizare trăit de populația geto-dacă în urma cuceririi romane (războaiele din 101-102, 105-106).

Romanizarea

Procesul de romanizare s-a desfășurat nu numai pe teritoriul vechii Dacii, ci în toate provinciile ocupate de romani. El a început la date diferite și a variat ca intensitate în funcție de durata stăpânirii și de interesele economice, militare și de stat ale romanilor. În provinciile sud-dunărene a început încă din secolul I î.Hr. La nord de Dunăre stăpânirea romană a fost mai scurtă (106-271). Romanizare înseamnă adoptarea limbii latine ca limbă maternă, precum și a culturii și a modului de viață romane. Unii istorici și lingviști atrag atenția asupra faptului că romanii nu au dus o politică de impunere forțată a limbii latine, unele cetăți rugându-se chiar să li se dea dreptul de a vorbi latinește și

de a se închina la divinitățile Romei. Astfel, după câteva secole, populația autohtonă și-a dat seama de superioritatea culturii și civilizației romane. În unele zone – cum ar fi Grecia – romanizarea nu a avut loc, grecii fiindu-le, la vremea aceea, superiori romanilor din punct de vedere cultural. La fel s-a întâmplat și cu alte provincii din Asia Mică și din Orientul Apropiat, care erau de limbă greacă. Însă în majoritatea provinciilor romanizarea s-a produs: Sicilia, Corsica, Sardinia, Germania (până la Rin), Spania, Galia, Portugalia, Anglia. În unele provincii, elementul roman a fost supus de elementul german și astfel limba latină a dispărut din sudul Germaniei, din Anglia și Austria. Acest fenomen de dispariție a limbii latine poartă numele *Romania submersa*.

Factorii prin care s-a produs romanizarea au fost de natură militară și civilă. **Factorii militari** țin, în primul rând, de cele două legiuni aduse în Dacia și în Moesia: *Legiunea a XIII-a Gemina* și *Legiunea a V-a Macedonia*, la care se adaugă și alte subunități, totalizând aproximativ 60 000 de soldați. Aceștia locuiau în *caestre*, iar familiile lor în *canabae*. Dacă ținem seama de faptul că serviciul militar la romani dura 15-20 de ani, iar prin căsătoriile lor s-au stabilit legături cu familiile băștinașe, ne putem da cu ușurință seama de rolul important pe care l-au avut soldații în romanizare. **Factorii militari** se referă la populația care însoțea armata în noile provincii cucerite: constructori de poduri (s-au construit Podul lui Apolodor din Damasc, Columna lui Traian, Sarmizegetusa), mineri (exploatau minele de aur și de sare din Munții Apuseni), funcționari, negustori, latifundiari ce exploatau pământul cu ajutorul colonilor, aventurieri etc.

Un alt factor romanizator l-a constituit **creștinismul**, religie pe care mai întâi au adoptat-o popoarele de origine latină. Pe baza cercetărilor, s-a demonstrat că populația băștinașă a abandonat, treptat, religia veche – consemnată de Strabon în secolul I î.Hr. – în favoarea creștinismului sau acestea două au coexistat. Creștinismul s-a răspândit mai întâi în orașe, în cetăți, iar apoi în mediul rural. De altfel, cuvântul *păgân* însemna la origine „om de la sat”, iar mai târziu „persoană ce nu se închină lui Hristos”. În acest sens, pot fi aduse ca argument mormintele descoperite la Niculițel, în Dobrogea, care se presupune că aparțin unor martiri creștini din secolele III-IV. Un alt argument îl constituie limba, care păstrează termeni creștini și păgâni de origine latină, cum sunt numele divinităților din zilele săptămânii: luni, ziua Lunii (*Dies Lunae*); miercuri, ziua lui Mercur (*Miercuri Dies*), vineri, ziua zeiței Venera (*Veneris Dies*) etc. De asemenea, în toate dialectele limbii române există cuvinte referitoare la creștinism: *creștin* < lat. *cristianus*, *credință* < lat. *credentia*, *înger* < lat. *angelus*, *botez* < lat. *baptizo*, *Dumnezeu* < lat. *Domine Deus*, *păcat* < lat. *peccatum*, *mormânt* < lat. *monumentum* etc.

Din latina populară (*stratul*), contopită cu limba geto-dacă (*substratul*), s-a format, până prin secolele V-VI, **limba română comună**, **protoromâna** sau **străromâna**, care a evoluat, formând un **continuum lingvistic** până în secolele IX-X, când au apărut dialectele. Transformarea latinei populare în limba română s-a realizat treptat, în mai multe secole, prin acțiunea unor legi fonetice (în jur de 60): consoanele *m*,

n, *s*, *t* dispar atunci când sunt plasate la finalul cuvântului (lat. *vinum* > *vin*, lat. *filius* > *fiu*), *i* interconsonantic dispăre (lat. *directus* > *drept*), *l* intervocalic devine *r*, fenomen numit *rotacism* (lat. *salem* > *sare*), *a* interconsonantic devine *î* sau *ă* (lat. *manus* > *mână*, lat. *camisia* > *cămașă*), grupurile de consoane *ct*, *cl* și *gl* se modifică (lat. *octo* > *opt*, lat. *glemus* > *ghem*) etc. Morfologia limbii române o continuă, de asemenea, cu mici modificări, pe cea latină: cele patru conjugări ale verbului, gradele de comparație ale adjectivelor, majoritatea pronumelor, numeraletor, prepozițiilor și numeroase adverbe. În timp, se modifică topica în interiorul propoziției, se simplifică timpurile și modurile verbale și se preferă raportul de coordonare celui de subordonare.

Teritoriul de formare

Teritoriul de formare – „problema cea mai grea din istoria limbii române” (Ovid Densusianu) – a limbii române este o temă controversată și încă deschisă istoricilor și lingviștilor, existând mai multe curente de opinie științifică.

Teoria imigraționistă sau roesleriană (deși nu a fost inițiată de istoricul austriac Robert Roesler, numele acestuia a făcut-o cunoscută, datorită publicării, în 1871, la Leipzig, a lucrării *Romänische Studien* [*Studii românești*]) sintetizează sub aceeași titulatură mai multe idei avansate încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea de către o serie de istorici, filologi și geografi din Imperiul Habsburgic – Franz Josef Sulzer, Josef Karl Eder, Johann Christian von Engel – și continuate ulterior. În esență, această teorie susține că poporul român – și, implicit, limba română – s-a format la sud de Dunăre, de unde a migrat, stabilindu-se mai târziu la nord de fluviu. Se contestă, astfel, deși cu argumente diferite (exterminarea dacilor, evacuarea întregii populații după retragerea aureliană, durata redusă – de numai 170 de ani – a romanizării, absența izvoarelor scrise pentru perioada dintre secolele al V-lea și al XIII-lea, existența grupurilor de populație românească în mai multe zone din Peninsula Balcanică, prezența multor grecisme în limba română, precum și a toponimelor slave etc.), continuitatea românității în spațiul carpato-danubian. Ideea apare și la unii filologi români, precum Ovid Densusianu sau Alexandru Philippide.

Teoria continuității, potrivit căreia poporul român și limba română s-au format, concomitent, la nord și la sud de Dunăre, este susținută de istorici și filologi precum Nicolae Iorga, Alexandru D. Xenopol, Sextil Pușcariu, Alexandru Rosetti. În sprijinul ei sunt invocate mărturii istorice (o cronică oficială maghiară, *Gesta Hungarorum*, cuprinde atât date privind existența valahilor și originea lor romană, cât și localizarea în spațiul vechii Dacii a voievodatelor românești cucerite de unguri la venirea lor în Ardeal), arheologice (obiecte cu inscripții latinești, necropole romane, tezaure monetare datate după secolul al III-lea) și lingvistice (păstrarea unor cuvinte ca *aur* < lat. *aurum* și *păcură* < lat. *picula* numai la nord de Dunăre, unde se făcea de secole exploatarea acestor resurse; termenii vechi latinești precum *ai* [„usturoi”] < lat. *alium* sau *păcurar* [„cioban”] < lat. *pecorarius* s-au păstrat numai în vestul actualei României etc.).

În sfârșit, un rol important în stabilirea teritoriului de formare l-au avut și inscripțiile, romanii având chiar un cult pentru imortalizarea faptelor prin intermediul

textelor săpate pe morminte, temple, vase etc. Astfel, semnificativ este faptul că pe teritoriul vechii Dacii s-au descoperit peste 3 000 de inscripții. În plus, raportând inscripțiile descoperite la o hartă amănunțită a teritoriului investigat, s-a constatat că în partea de sud a Peninsulei Balcanice predomină inscripțiile în limba greacă, iar în partea de nord cele în limba latină. S-a putut trasa pe hartă o linie de demarcație între cele două dominante lingvistice (*linia Jireček*, după numele cercetătorului ceh – Konstantin Jireček – care a realizat studiul). De aici s-a tras concluzia că zona de nord a fost romanizată, iar zona de sud a fost grecizată.

Structura etimologică a vocabularului

Structura etimologică a vocabularului limbii române atestă predominanța elementului latin (60-70%), cuvintele moștenite aparținând, în genere, vocabularului

fundamental prin frecvență și importanța realităților pe care le denumesc: familie, corp omenesc, natură, animale, culori, fenomene, acțiuni esențiale, numere etc.

În ceea ce privește **limba geto-dacilor**, nu există izvoare scrise, documente care să-i ateste profilul. În lipsa acestora, lingviștii au apelat la **metoda comparativ-istorică**, pentru a o reconstitui și a afla etimologia unor cuvinte. Astfel, pentru cuvintele cu origine necunoscută din limba română, se caută un corespondent în limba albaneză, proces justificat prin faptul că ambele au un substrat comun tracic: traco-ilir pentru albaneză și traco-dac pentru limba română. Se presupune, pe baza acestei realități cunoscute, că unele cuvinte au fost, la începuturi, comune. Este cazul cuvântului *gard* din limba română, cu forma *garth* în albaneză. S-a constatat, astfel, că în limba română există până la 200 de cuvinte moștenite din substrat, aparținând, de asemenea, fondului lexical de bază. Majoritatea sunt substantive comune (*baci, barză, brusture, copac, copil, gard, grumaz, mazăre, mînz, mărar, năpârcă, pârâu, pupăză, rață, strungă, țară, țap, vatră, viezure* etc.), dar apar și nume proprii (*Argeș, Criș, Dunăre, Mureș, Olt, Prut, Siret, Someș*). Câteva particularități din fonetică și morfosintaxă sunt atribuite, ipotetic, tot substratului dacic, cum ar fi existența consoanelor *h, ș* și a vocalei *ă* sau formarea unor numere cardinale (de la *unsprezece* la *nouăsprezece, treizeci*). **Substratul** reprezintă totalitatea fenomenelor lingvistice pe care o limbă neolatină le-a păstrat din sistemul lingvistic precedent (de exemplu, în Spania se vorbește latina ibericilor, iar în Franța latina galilor).

După încheierea primei etape a formării sale (secolele V-VI), limba română s-a îmbogățit, în primul rând, cu elemente lexicale din **limba slavă (adstratul sau superstratul)**, datorită fenomenului migrației din secolele VII-VIII: *coasă, cocoș, curcă, dumberă, gât, gleznă, greblă, izvor, obraz, nevastă, prieten, rudă, veveriță, vrăjmaș* etc. Din **slavonă** (variante literară târzie a vechii limbi slave) au fost preluate cuvinte mult mai târziu, când s-a impus ca limbă de cult religios (până în secolul al XVIII-lea). Pe această filieră slavonă pătrund și cuvinte din **greaca veche (acatist, apostol, canon, călugăr, evanghelie, icoană, liturghie, smirnă** etc.). **Influența maghiară**, slab reprezentată în vocabular (30-40 de cuvinte), s-a manifestat după stabilirea maghiarilor în Transilvania, la începutul secolului al X-lea (*belșug, chip, fel, gând, gîngaș, hotar, meșter, tobă, uriaș, vamă*). **Influența turcă** se explică prin cele trei

secole de dominație asupra poporului român, concretizându-se mai ales în cuvinte din sfera alimentației (*acadea, baclava, cașcaval, chiftea, ciorbă, ghiveci, halva, musaca, pilaf, sarma, telemea* etc.), dar și din alte domenii (*balama, fes, papuc, cais, dovreac, harbuz, mușteriu* etc.). **Influența germană** din trecut, în domeniul lingvistic, se datorează condițiilor istorice (sașii din Transilvania, șvabii din Banat, dominația austriacă) și s-a concretizat în cuvinte precum *buștean, cartof, chelner, chiflă, griș, halbă, pantof, stofă, șorț, șnur* etc. În secolul al XIX-lea s-a vorbit de o **reromanizare** a limbii române, datorită împrumuturilor masive din franceză (*abajur, antet, bibelou, birocrație, calibru, cameristă, capișon, parchet, restaurant, șampanie, turism* etc.), dar și din italiană (*acon, agenție, armată, asediu, bancă, basorelief, capodoperă, fisc, flaut, gir, partitură, primadonă, scadență, tenor* etc.).

Până în secolul al X-lea, limba română a format așa-numitul **continuum lingvistic**, anulat la data amintită prin separarea celor patru **dialecte**: **dacoromân** (la nordul Dunării), **aromân** (în zone din Grecia, Albania, Macedonia, Bulgaria), **meglenoromân** (în regiuni din Grecia, Serbia și Macedonia) și **istroromân** (în nord-vestul Croației). Dacă dialectele celelalte sunt din ce în ce mai puțin utilizate (excepție face, poate, dialectul aromân, care este cultivat prin literatură și reviste de cultură), iar numărul vorbitorilor este în scădere (aproximativ 1 500 pentru dialectul istroromân și 5 000 pentru cel meglenoromân), dialectul dacoromân, a cărui formă de evoluție este limba română de astăzi, este vorbit de aproximativ 25 de milioane de oameni, în România și în afara ei, fiind singurul care a devenit limbă națională. De asemenea, în interiorul lui s-au dezvoltat, în timp, mai multe graiuri sau subdialecte: bănățean, crișean, maramureșean, moldovean, muntean.

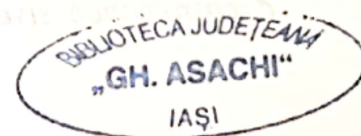
**Primul document scris
în limba română**

Primul document scris în limba română datează de la **începutul secolului al XVI-lea (1521)** – *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* către judele Brașovului,

prin care acesta din urmă era informat despre pregătirile de război pe care le făceau turcii la Dunăre: „*I pak, dau știre domnietale za lucrul turcilor, cum am auzit eu că împăratul au ieșit den Sofiia și amintrea nu e. Și se-au dus în sus pre Dunăre...*”. Acuratețea stilului și claritatea ideilor exprimate i-au îndreptățit pe cercetători să creadă că limba română a fost folosită în scris încă înainte de această dată, dar documentele nu s-au păstrat. Cu toate că unele cuvinte – formulele de introducere și de încheiere – sunt slavone, nu se poate să nu observăm că, „desfăcând aceste coji, miezul limbii române se înfățișează curat și limpede”, după cum spune Nicolae Cartoian.

Din aceeași perioadă datează, de asemenea, foi de zestre, acte de vânzare-cumpărare, testamente etc. A doua jumătate a secolului al XVI-lea este mai bogată în texte, pentru că acum limba română este folosită ca mijloc de comunicare în cultura scrisă și în documentele de cancelarie. Din această perioadă s-au păstrat așa-numitele **texte rotacizante**, constând în traduceri ale unor scrieri religioase, care au fost descoperite în secolul al XIX-lea. Toate prezintă fenomenul **rotacismului**, prin care consoanele *l* și *n* în poziție intervocalică devin, în unele cuvinte, *r*. Numele

848247



lor este explicabil prin locul în care au fost descoperite sau prin numele donatorului : *Psaltirea Hurmuzaki*, *Psaltirea Voronețeană*, *Codicele Voronețean*, *Psaltirea Scheiană*.

Primele tipărituri

Primele tipărituri au fost realizate la jumătatea secolului al XVI-lea, când diaconul Coresi a tipărit la Târgoviște și la Brașov cărți în limbile română și slavonă, la comanda mitropoliților și a domnitorilor din Moldova și Țara Românească (*Întrebare creștinească*, *Tetraevangheliarul românesc*, *Psaltirea românească*, *Liturghierul* etc.). Meritul lui Coresi este de a fi popularizat în rândul oamenilor cartea, religioasă sau nu, care a început astfel să circule și să contribuie la progresul lor spiritual și cultural. Pe lângă textul propriu-zis, tipăriturile coresiene cuprind și câte o secvență de tip prolog sau epilog, prin care argumentează necesitatea oficierei slujbei în limba română sau formulează sumare aprecieri asupra actului traducerii. Aceste intervenții reprezintă, astăzi, mărturii consistente privind starea limbii române la vremea respectivă, ele dovedind că, de la un deceniu la altul, a câștigat în cursivitate și profunzime. În general, perioada veche este dominată de cultura slavonă, din care se traduc numeroase cărți religioase și laice, impunându-se, paradoxal pentru o limbă neolatină, modelul oriental.

Secolul al XVII-lea

În secolul al XVII-lea se scriu primele cronici în limba română (Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce în Moldova, stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu, Radu Popescu și autorii *Anonimului Brâncovenesc* în Muntenia), ceea ce atestă faptul că fusese depășit momentul inițial al simplei consemnări de date și fapte, inaugurându-se o nouă etapă din evoluția limbii române, cea literară. De asemenea, literatura religioasă capătă noi contururi, polemice și retorice, prin *Cazania* lui Varlaam și *Didahiile* lui Antim Ivireanul. Tot acum se tipăresc și primele cărți de legi, moment care marchează începutul specializării juridico-administrative a limbii române (*Pravila de la Govora* în Muntenia și *Pravila aleasă* în Moldova). Încep să circule cărți populare cu mesaj moralizator precum *Alexandria* și *Floarea darurilor*, traduse din alte limbi.

Un moment crucial în formarea limbii române literare îl reprezintă prima traducere integrală în limba română a Bibliei, realizată în anul 1688 la București, care a și rămas în istorie ca *Biblia de la București*. Rolul fundamental al acestui text în devenirea spiritualității românești vine din faptul că, circulând în toate ținuturile românești, s-a constituit într-un model de limbă îngrijită, curată, corectă și nuanțată pentru vremea aceea, o veritabilă bază dialectală cu rădăcini în graiul muntenesc pentru prima formă de existență a limbii române literare. S-a realizat, astfel, **prima unificare a limbii române literare**, în sensul că s-a impus un reper ce va rămâne, de acum înainte, unic pentru toate provinciile românești.

Secolul al XVIII-lea

În secolul al XVIII-lea exercițiul de cultivare a limbii prin scrieri diverse, literare și nonliterare, continuă cu aceleași cronici, dar și cu activitatea lui Dimitrie Cantemir, principele moldav care a deschis drumul manifestării enciclopedice a spiritului românesc în lume. De numele *Școlii Ardelene* se leagă prima gramatică tipărită a limbii române, *Elementa linguae dacio-romanae sive valachicae*, avându-i ca autori pe Samuil Micu și Gheorghe

Șincai (Viena, 1780). În planul vocabularului, se înregistrează împrumutul masiv de cuvinte din latina savantă și din greacă, mai ales în limbajele științifice.

Secolele XX-XXI

Secolul al XIX-lea marchează începutul procesului de modernizare și normare a limbii române literare. Se renunță la scrierea chirilică în favoarea celei latine, iar lexicul se diversifică și se nuanțează mai ales prin împrumuturile din franceză. Momentul *Dacia literară* aduce un suflu nou în literatură, încurajând creațiile originale, dar și în limbă, deoarece în „Introducere” Mihail Kogălniceanu vorbește despre unitatea de limbă literară a tuturor românilor. Literatura cunoaște o epocă de maximă înflorire prin marii clasici, când sunt descoperite și explorate nebănuitele profunzimi ale limbii, iar cel care o desăvârșește, transformând-o în limbaj poetic cu valoare întemeietoare, este Mihai Eminescu. De numele poetului național se leagă, de altfel, și a doua unificare a limbii române literare, întrucât poezia eminesciană este asumată ca dimensiune identitară de către toți românii.

În secolele XX și XXI evoluția limbii române s-a rotunjit grație influenței limbii engleze, din ce în ce mai prezentă în toate segmentele vocabularului. Prin vorbitorii ei de pretutindeni, prin cultura și știința a căror purtătoare este, limba română își dezvăluie încă nepuizabilele resurse de sens, iar dinamica ei actuală urmărește traiectoriile modernității și postmodernității, fiind oglinda fidelă și modul de manifestare a tuturor valențelor sensibilității și gândirii românești și universale.

Perioada veche

Formarea conștiinței istorice

Temă de reflecție

„Literatura veche are avantajul că, prin majoritatea scrierilor ei, chiar prin ceea ce cuprinde ea în afara literaturii propriu-zise, surprinde nepregătit cititorul...” (Eugen Negrici)

Competență specifică

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

„Nu e nimic mai fascinant decât să privești în puțul timpului și să cauți originile”, spunea criticul Nicolae Manolescu în capitolul consacrat începuturilor prozei românești din *Istoria critică a literaturii române*.

Devenirea spiritualității și a civilizației românești este indisolubil legată de epoca veche, moment al dobândirii conștiinței de sine a poporului, prin oamenii de cultură care au știut să depășească barierele de multe ori vitrege ale prezentului istoric, pentru a proiecta în eternitate neamul, cu toate dominantele mentale, afective sau comportamentale definitorii. Consemnarea evenimentelor istorice prin intermediul cronicilor reprezintă o primă formă de manifestare a literaturii în limba română, chiar dacă valența principală nu este cea estetică, ci mai degrabă documentară. Se întemeiază astfel **istoriografia** românească, la sfârșitul secolului al XV-lea, când, la curtea lui Ștefan cel Mare, un autor rămas anonim scrie o cronică de curte.

Scrierile în limba slavonă

La început cronicile se scriau în slavonă – limbă de cult și de cancelarie domnească –, pentru ca mai târziu să se redacteze în limba română.

Macarie, Eftimie și Azarie scriu în slavonește și sunt cei dintâi autori care încearcă să subiectivizeze simpla consemnare evenimentelor. Primul scrie la porunca lui Petru Rareș, acoperind intervalul temporal dintre 1504 și 1551, și imprimă, înaintea lui Grigore Ureche, un caracter memorialistic scrierii. Fiind o cronică de curte, autorul este excesiv de laudativ la adresa stăpânului său, după cum Eftimie, care nu a cunoscut opera predecesorului, este violent critic față de urmașii lui Petru Rareș și lingușitor până la umilință cu Lăpușneanu, din îndemnul căruia scrie. Azarie reabilitează imaginea lui Rareș, iar despre Lăpușneanu spune, ca și Eftimie,

că „era om voinic și frumos la față... cucernic și blând cu toți”, portret atât de diferit de cel consacrat prin nuvela lui Negruzzi. Meritul acestor trei primi cronicari nu rezidă în valoarea intrinsecă a cronicilor realizate, ci în intenția de a da contur unei deprinderi a scrisului, de a inaugura o tradiție ce se va desăvârși mai târziu, idee subliniată și de Alexandru Piru în *Istoria literaturii române*: „Cum faptele au fost repovestite de Ureche, cronica lui Azarie, ca și acelea ale lui Macarie și Eftimie, scrise în slavonește, n-au avut înrâurire asupra literaturii ulterioare”.

Însă cel mai important text în limba slavonă ce aparține spațiului românesc medieval este *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, al cărui autor – presupus – este chiar Neagoe Basarab. Opera are valoarea unui „manual” – amintind de *Principele* lui Machiavelli – destinat unui viitor domnitor, conținând reguli și precepte referitoare la conduita etică și atribuțiile unui bun conducător: manierele din timpul mesei, relațiile cu boierii și slugile, primirea și trimiterea solilor, regulile unei judecăți corecte, formarea oștilor etc. În afara acestor sfaturi înțelepte, *Învățăturile* conțin și „pasaje de o mare elevație lirică, întâile elegii patetice” (Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*), comparabile, ca profunzime filosofică, cu poemul *Viața lumii* scris de Miron Costin: soarta schimbătoare (*fortuna labilis*), fragilitatea corpului supus putrezirii (*panta rhei*), deșertăciunea măririi (*ubi sunt*), vanitatea desfătărilor (*vanitas vanitatum*) etc.

Cronicarii moldoveni

Cronicarii moldoveni sunt primii cărturari de seamă din sfera laică, având atribuții importante sub aspect social și cultural în epocă, un profund respect pentru carte și învățătură, precum și o mare disponibilitate întemeietoare. Luând pulsul istoriei Europei și al scrisului ca act de cultură pe durata studiilor în afara țării, ei au reușit să se impună în memoria colectivă drept cei dintâi creatori de literatură din spațiul românesc, pentru că, după cum afirmă Elvira Sorohan în *Cartea cronicilor*, „spre deosebire de secolele anterioare, eroice, cel de-al XVII-lea este veacul culturii înfloritoare, un timp în care cărturarul laic afirmă, în scris, un mod românesc de a gândi viața și istoria”.

Conștiința de rolul etic și educativ al istoriei, cronicarii moldoveni au contribuit în mod direct la descoperirea și formarea conștiinței istorice a neamului, prin preocuparea lor de a scoate la lumină adevăruri încă neexplorate până atunci, ținând de originea latină comună a tuturor românilor, continuitatea de viață și de limbă a urmașilor daco-romanilor, istoria ca model sau antimodel de existență colectivă și individuală, legăturile cu țările vecine (politica externă), instituția domniei, relațiile interumane din perioada feudală, fața și reversul luptelor pentru putere etc. Prin raportare la opera lor, putem afirma cu certitudine că literatura română descinde direct din istorie, o obârșie care și-a lăsat pe deplin amprenta asupra începuturilor prozei autohtone. Sintetică, în acest sens, este observația criticului Elvira Sorohan: „Toți cronicarii, cu excepția lui Costin, care a fost și poet, au lăsat texte cu valori artistice spontane, nestudiate. Ei n-au destinat opera lor frumosului, ci utilului, învățăturii. Ca și în folclor, valoarea artistică a rezultat din talentul narativ al autorilor. Ca povestitori înăscuți, ei au întemeiat genul narațiunii simple, cu fond

istoric, adresată colectivității naționale spre a-i modela conștiința. Acesta e genul narativ din care a evoluat romanul istoric de mai târziu” (*Cartea cronicilor*).

Grigore Ureche

Grigore Ureche, „om de stil latin” (Nicolae Iorga) format într-un colegiu din Liovul polonez, deschide seria cercetărilor privind problema latinității originare, resimțind ca o mare lacună culturală absența preocupărilor temeinice în acest sens. Se presupune că s-a născut înainte de 1600, în jurul datei la care se oprește cronica sa (1595), și a murit în anul 1647. Ocupând funcția de logofăt al curții domnești, Ureche a mănuit toată viața cartea și pana de scris, nu numai prin vocație, ci și prin natura rangului. Își scrie opera în atmosfera de înflorire din epoca lui Vasile Lupu, în același timp cu activitatea efervescentă de tipărire și răspândire a cărții religioase desfășurate de Varlaam în Moldova și de Udriște Năsturel în Țara Românească.

Titlul complet al cronicii, amplu, analitic și descriptiv, spune totul despre intențiile autorului: *Letopisețul Țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor carea scrie de la Dragoș Vodă până la Aron Vodă*. Perioada consemnată și, implicit, recreată beletristic de Ureche („Toate le-am tocmit din poveste”) este 1359-1594. Pentru că originalul s-a pierdut, copiiștii ulteriori (Simion Dascălul, Misail Călugărul, Axinte Uricariul) au intervenit cu adaosuri asupra textului cronicarului, care însă au fost cu ușurință identificate ulterior și îndepărtate (ediția îngrijită de Petre P. Panaitescu).

În ceea ce privește **geneza** cronicii, izvoarele la care a apelat Ureche sunt atât scrise (*Cronica Polonă* a lui Joachim Bielski, *Letopisețul moldovenesc* al lui Eustratie Logofătul, *Cosmografia* lui Gerardus Mercator), cât mai ales orale (povestirile tatălui său, Nestor Ureche). Se observă cu ușurință deschiderea umanistă a autorului, atât către alte țări și culturi, cât și către domenii care depășesc faptul istoric strict. Toate datele vor fi înveșmântate într-o haină epică nouă, purtând amprenta personalității cronicarului.

Spre deosebire de Miron Costin și Ion Neculce, Ureche scrie un letopiseț exclusiv evocator, în sensul că se oprește cu prezentarea evenimentelor la o dată ce precedă nașterea sa. Pentru că se întoarce, pe scara istoriei, până la primul descălecat al lui Dragoș-vodă, a cărui legendă este plasată chiar la începutul cronicii, Călinescu îl numește „evoluționist în istorie, în sensul biologic, admitând că orice nație (azi am zice civilizație) are o *începătură*, un *adaos* și o *scădere*” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

În **prefață**, cronicarul îi cere îngăduință cititorului pentru posibilele erori, de care este pe deplin conștient, dat fiind faptul că sunt „lucruri vechi și de demult”. De asemenea, își explică demersul prin dorința de a contribui la modelarea conștiinței și a moralității urmașilor: „...să rămâie feciorilor și nepoților, să le fie de învățătură, despre cele rele să se ferească și să socotească, iar de pre cele bune să urmeze și să se învețe și să se îndrepteze”. Patriot și umanist de vocație, Ureche simte nevoia să afirme în lume, prin carte, identitatea românească: „...ca să nu se înecă a toate țările anii trecuți și să nu se știe ce s-au lucrat, să se asemeze fierălor și dobitoacelor

celor multe și fără minte". Iubitor de adevăr și respectând cuvântul scris, care nu mai poate fi luat înapoi, odată rostit, declară: "...nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deșarte, ce de dreptate..."

Compoziția urmărește firul evenimentelor, în liniaritatea lor, modelul fiind narațiunea orală, chiar dacă se încearcă, timid, și povestirea digresivă (capitole precum „Aicea să socotim”). Dacă autorii de anale, simpli scribi de curte, consemnau istoria „pe scurt”, Ureche realizează un salt spectaculos, dezvoltând evenimentele în micronarațiuni, adevărate nuclee epice anunțând nuvelele de mai târziu, astfel încât se obține, finalmente, un text de tip mozaic sau *puzzle*.

Sub raport structural, textul este organizat în paragrafe sau capitole mai mari sau mai mici, în funcție de importanța personajului istoric sau a evenimentului pe care îl descriu, fără ca fluența narațiunii să aibă de pierdut din această cauză. Capitolele sunt precedate de titluri în general ample, care le anticipează conținutul: „De niște tătari ce au prădat țara în doao rânduri”, „Războiul lui Ștefan-vodă cându s-au bătut la Podul Înaltu cu turcii”, „Povestea și tocma la altor țări, ce sântu prinprejur, cum nu să cade să nu pomenim, fiindu-ne vecini de aproape. Întâi, cumu-i Țara Leșască” etc. Opera este scrisă la persoana a III-a, respectând regulile simplității, naturaleței și verosimilității, într-o expunere „sigură și dreaptă” (Nicolae Iorga), cum era și omul.

Cea mai mare întindere epică o are domnia lui Ștefan cel Mare, urmărită în toate momentele ei semnificative, culminând cu moartea domnitorului, în primul – și poate cel mai bine realizat până astăzi – portret complex al acestuia (vezi capitolul „Umanismul”).

Limbajul cronicii este predominant popular, „limba literară de dialect moldav” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) a timpului, pe care autorul face eforturi extraordinare să o toarne într-o formă adecvată scrisului, fără a avea, în acest sens, vreun model anterior. De aceea, observă G. Călinescu, „în ultimă analiză, toată miera cronicii lui Ureche se reduce la cuvânt, la acel dar fonetic de a sugera faptele prin foșnitura și aroma graiului” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Meritul lui Ureche este enorm, din acest punct de vedere, pentru că el forțează limba vorbită să capete contur literar, în condițiile în care limba oficială a momentului, cultă, era slavona. Formarea conștiinței istorice nu poate fi separată de acest act fundamental, idee argumentată pe larg de Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*: „A scrie cel dintâi în limba în care vorbesc de când lumea ai tăi și tu însuși înseamnă a trece un prag important. Trebuiau create o sintaxă și o topică specific scripturale, precum și reglat un vocabular care nu se poate rezuma la acela religios (singurul având, după Coresi, tradiție scrisă), pretinzând termeni administrativi, juridici, militari care nu sunt prezenți neapărat în vorbirea de toată ziua...”. Așadar, problema nu era numai a face din română o limbă scrisă, ci a o transforma astfel încât să devină „un instrument capabil să exprime idei și sentimente înalte, conferindu-i, cu alte cuvinte, atributul de limbă literară” (Ion Gheție, Alexandru Mareș, *Originile scrisului în limba română*).

per
și ufără
tan
est

Cr

Pr

pa

sa

c

in

su

sc

pi

ex

o

aj

as

de

pa

în

di

M

în

pi

„l

ca

li

fi

Miron Costin

Miron Costin, continuatorul letopisețului inițiat de Grigore Ureche, „este fără îndoială cea mai puternică personalitate a secolului al XVII-lea, personalitate nu numai literară și științifică, ci și un eminent om politic” (Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*).

Poet, prozator, traducător și istoric al timpului său, Costin poate fi considerat, fără exagerare, un scriitor în adevăratul sens al cuvântului, atent la nuanțele comportamentului uman, subtil analist al sufletului și aspru judecător al istoriei. Opera sa este mai bogată decât a lui Ureche, incluzând, în ordine: *Viața lumii*, *Letopisețul...*, *Cronica polonă*, *Poema polonă*, *De neamul moldovenilor*, traduceri din limba latină. Provenit dintr-o familie boierească exilată în Polonia și nutriend sincere sentimente patriotice față de țara sa, cronicarul a fost toată viața în așteptarea unei simbolice salvări a Moldovei („cumplitele vremi”), bântuită de tot felul de schimbări care, consideră autorul, i-au afectat devenirea.

În cronică, el povestește istoria Moldovei din punctul în care a fost părăsită de Ureche (1595) până în anul 1661, cu toate că a murit – ucis prin decapitare – în anul 1691. Refuzând să consemneze în scris ceea ce i s-a părut nedemn la contemporani („pre carii să-i treacă condeiul nostru pentru urâtă pomenire”), Costin le dă o lecție oamenilor politici, condamându-i la uitare. Ambiția cronicarului a fost însă alta – mărturisită în *predoslovie* (prefață): de a reface, în scris, istoria țării de la „descălecatul ei cel dintâi, carele au fost de Traian împăratul”, pe care va reuși să o împlinească în *De neamul moldovenilor*.

Ca **formulă narativă**, autorul îmbină evocarea (cuprinzând evenimentele desfășurate până la nașterea sa) cu povestirea memorialistică, inaugurând acest tip de scriere în literatura noastră. Deși se presupune că a consultat și surse scrise, principalele surse de inspirație ale letopisețului sunt directe: relatările orale și experiența personală. Având măsura diferenței dintre realitate și transpunerea ei în operă, dintre timpul povestit și timpul povestirii – ca un exercițiu estetic –, Costin apreciază: „Ceea ce povestești repede nu se întâmplă la fel de repede”, operând așadar o selecție și o esențializare a faptelor prezentate.

Structura cronicii cunoaște o modificare față de textul lui Ureche, în sensul că, deși se respectă principiul diacronic, criteriul de ordonare a celor 21 de capitole și a paragrafelor subordonate este importanța domniei, cele mai mărunte fiind chiar îngrămădite într-unul singur. Planul narațiunii propriu-zise este completat cu amănunte din biografia personajelor istorice sau aprecieri asupra țărilor vecine, pentru că Miron Costin încearcă o relaționare a Moldovei cu spațiul politic european. Se încearcă, de asemenea, empiric, realizarea unor fișe psihologice ale personajelor, prin care autorul încearcă să explice reacțiile sau faptele acestora, dovedindu-se un „memorialist cu intuiție psihologică” (Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*), care „ia mai des în considerare cauzalitatea” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*).

Față de predecesorul său, Costin are vocație dramatică, în sensul că descoperă în fiecare moment din „teatrul istoriei” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii*

române) miezul lui conflictual și proiectează, astfel, numeroase scenarii dramatice, cu o deschidere aproape regizorală, implicând detalii dintre cele mai diverse, cum sunt cele legate de căderea lui Vasile Lupu sau moartea lui Barnovschi-vodă. În general, impresia pe care i-o lasă Moldova cititorului cronicii este cea a unui „paradis devastat” din cauza intrigilor boierești și a domnilor lipsiți de devotament pentru țară.

Construcția epică este riguroasă și unitară, pentru că autorul avea un simț desăvârșit al compoziției și al echilibrului. Narațiunea curge cronologic, fiind oprită din când în când pentru a generaliza sensurile faptelor prezentate prin intermediul aforismelor și al proverbelor, cum va face mai târziu și Dimitrie Cantemir: „Cu ce măsură măsuri, măsurați-se-va”, „Banii răscolesc împărățiile și mari cetăți le surpă...”, „Lupul părul schimbă, iar nu hirea”, „Cum dzice moldovanul, nu sunt în toate dzilele Paștile” etc. De asemenea, pauzele descriptive completează derularea întâmplărilor, fie cu sugestive portrete de domni și de boieri (Ieremia era „om întreg la toate, nerăpitor, nemândru, nevărsătoriu de sânge, blându”), fie cu tablouri memorabile (invazia lăcustelor). Tendința de a filosofa pe marginea celor mai diverse acte omenești face din Costin primul nostru prozator analitic, iar elementul suprauman prin care le explică este, în spiritul tragediei antice, destinul: „Neștiutoare firea omenească la lucruri ce vor să hie pe urmă”.

La nivelul **limbajului** se remarcă expresivitatea, datorată nu numai vocabularului divers, ci și asocierilor insolite, chiar figurate, de cuvinte, considerate ca atare de critica literară: „Scrierile lui Miron Costin nu sunt o expunere seacă a faptelor, ci o expunere în care se folosesc procedee stilistice: portrete psihologice ale personajelor, descrieri de natură, comparații retorice, anecdota, dialogul” (Petre P. Panaitescu, „Prefață”, în Miron Costin, *Opere*). Modelul sintactic este latina medievală, din care a și tradus, rezultând o frază „grea, fastuoasă și alambicată” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*).

Formarea conștiinței istorice este o temă ce se regăsește în toată complexitatea ei și într-o altă lucrare a lui Miron Costin, *De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor*, prin dezbateră cu argumente a problemei originii românilor, care l-a preocupat toată viața pe cronicar. De altfel, el își anunță încă din predoslovie letopisețului intenția de a o trata temeinic. Face acest lucru în ultimii șapte ani ai vieții, când scrie, după o serioasă documentare, lucrarea sus-amintită. Sursa principală de informare a constituit-o lucrarea *Originile și căderea transilvanilor*, de Laurențius Toppeltin de Mediaș.

Autorul își explică, în **predoslovie**, intențiile științifice și scriitoricești, care pot fi simplificate în trei direcții: să umple golurile de informație legate de rădăcinile neamului („lipsa de știința începutului acestei țări”), să combată scornirile, „ocările și basnele” interpolatorilor cronicii lui Ureche, mai ales ale lui Simion Dascălul (potrivit căruia românii sunt urmașii „tâlharilor de la Roma” exilați pe teritoriul Daciei), și, în sfârșit, să contraargumenteze teoriile – pe care le considera eronate – existente în problema amintită. Se prefigurează, astfel, o scriere polemică vehementă,

născută din convingerea profundă că „nici ieste șagă a scrie ocară vecinică unui neam”. De aceea, Costin își asumă adevărurile pe care le susține, fiind pătruns de gravitatea și angajamentul implicate în fața istoriei: „Eu voi da seama de ale mele, câte scriu”.

Opera, rămasă neterminată, este structurată în șapte capitole, care urmăresc devenirea neamului începând cu epoca romanizării: „I. De Italia”, „II. Pentru împărăția Râmului”, „III. De Dachia”, „IV. De Traian-împăratul”, „V. Aicea vine rândul să pomenim de cetățile ce se află aicea în țară la noi”, „VI. De numerele neamului acestor țări și de port și de limba graiului...”, „VII. Vini rândul a arăta cât au trăit aceste locuri cu oameni după descălicarea lui Traian cu romanii de la Italia”.

Temele atinse sunt diverse, dar toate converg către problema originii. Autorul aduce informații privind colonizarea Daciei, dar sapă și mai adânc, în trecut, povestind – după *Eneida* lui Virgiliu – episodul creării Romei. Vorbește despre proveniența, pe teritoriul Daciei, a populației băștinașe, a cărei patrie primitivă ar fi „Hindia”, de unde a venit „cu multe veacuri mai înainte de Hristos”. Prezintă cetățile mai vechi și mai noi ale țării, precum și alte construcții din epoca romană. Ajungând la al doilea descălecat, spune că Dragoș nu a fost păstor, ci fiu de domn. Face observații despre limbă, insistă asupra numelui „român” și afirmă ideea unității etnice și lingvistice a neamului („că toți un neam și o dată discălecați sântu...”).

Stilul se distinge prin echilibrul între fraza de tip latin și limba populară. Oralitatea reiese din adresarea directă („...cinstite, iubite cetitorule...”), iar recuzita retoricii este prezentă prin tehnica acumulării și a gradării argumentelor, prin exemple și citate.

Cu toate că *De neamul moldovenilor* conține unele erori științifice din cauza sărăciei surselor, rămâne o lucrare remarcabilă pentru vremea în care a fost scrisă și, mai ales, o mărturie pentru eternitate a patriotismului și demnității lui Miron Costin.

Ion Neculce

Asemuit de G. Călinescu lui Creangă, Ion Neculce a contribuit, de asemenea, la formarea conștiinței istorice a poporului român, nu numai pentru că a continuat letopisețul început de predecesorii săi, valorificând artistic istoria, ci și pentru că a fost primul care a înțeles-o și dintr-o altă perspectivă, cea mitico-legendară.

Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat cuprinde istoria Moldovei din 1661 – unde a fost părăsită de Costin – până în 1743, scrierea fiind precedată de cele 42 de legende din *O samă de cuvinte*. Deși, cronologic, el își scrie letopisețul după moartea lui Cantemir, adică după consumarea unui moment esențial din dezvoltarea culturii române, trebuie plasat în seria cronicarilor moldoveni, pentru că toți trei au avut același obiectiv, chiar dacă l-au dus la îndeplinire cu mijloace diverse.

Izvoarele cronicii sunt menționate de autorul însuși în prefață – „...din audzitele celor bătrâni boieri... dintru a mea știință, câte s-au tâmplat de au fost în viața mea” –, el fiind martor, direct sau indirect, la majoritatea întâmplărilor, ceea ce ar trebui să le confirme autenticitatea.

Materia epică a cronicii înfățișează, așa cum observă Nicolae Cartoian în *Istoria literaturii române vechi*, „una din fazele cele mai dramatice ale istoriei moldovenilor: epoca de prăbușire a domniilor moldovenești și începuturile domniilor fanariote”. Partea esențială a cronicii este considerată domnia lui Dimitrie Cantemir, care ocupă, de altfel, cam a șasea parte din text.

Narațiunea este organizată după vechiul model cronicăresc, adică prin respectarea cronologiei, deși, față de înaintașii săi, Neculce anticipează, cu nerăbdare, unele momente viitoare: „Precum s-a vide înainte”. Toate capitolele poartă ca titlu numele domniei: „Domnia a doua a lui Antiohi-vodă, sin Cantemir, leat 7213”.

Raportarea la realitate cunoaște, la Neculce, accente inedite. Astfel, dacă Miron Costin era cutremurat, în mod filosofic, de „cumplitele vremi” pe care le trăia, Neculce nu problematizează situația, deși era mai gravă decât în epocile anterioare, ci se vaieță bătrânește, într-un veritabil „jurnal intim” (Elvira Sorohan, *Cartea cronicilor*): „...Oh! Oh! Oh! Săracă țară a Moldovei”. Comparându-l cu ceilalți cronicari, Manolescu observă că Ion Neculce are un alt tip de personalitate și o cu totul atitudine față de istorie: „El redescoperă oralitatea populară, un veac după ce Ureche descoperise scrisul intelectual, și, prin ea, tot acel caracter naiv, local și strâmtorat în orizontul moșiei proprii, care se deosebește atât de mult de universalismul și europenismul costinian sau cantemirian” (*Istoria critică a literaturii române*). Cronicarul are „plăcerea faptului divers”, în sensul că este preocupat de luptele de culise, de intrigile și bârfele timpului, care au totuși meritul de a configura o atmosferă, de a învălui faptul concret în veșmântul necesar unei opere cu ambiții artistice. Este evident, în această ecuație, că, „înainte de a fi istoric, Neculce este un scriitor, un om care vede lumea cu ochi de artist și, drept urmare, înfățișează cu mijloace artistice evenimentele și chipurile oamenilor, făcându-le să trăiască în mintea cititorului” (Iorgu Iordan, „Prefață”, în *Scriitori români. Ion Neculce*).

Arta portretului cunoaște o diversificare față de modelul lui Grigore Ureche, în sensul că Neculce dublează prezentarea trăsăturilor celui surprins cu notații pamfletare sau descriții caricaturale. De exemplu, despre Constantin Cantemir spune: „Carte nu știa, ci numai iscălitura învățase de o făcea; practică bună avea: mânca bine și bea bine. La stat nu era mare, era gros, burduhos, rumân la față, buzat, barba îi era albă ca zăpada”. Spirit popular fără pretenții de mare cărturar, Neculce simplifică politica externă într-o manieră inocent comică, anunțând, parcă, zicerile conului Leonida: „Franțujul își dă cotul cu Turcul”, „...se tot bătea Franțujul cu Neamțul pentru Țara Spaniei, care de care să o ieie...”.

Anticipându-l pe Negruzzi, Neculce exersează cu mare talent scenele în care sunt surprinse mulțimile, adevărate personaje colective *sui generis*, cum este aceea a răzvrătirii norodului împotriva fanarioților, cu prilejul mazilirii lui Dumitrașco Cantacuzino, sau a bătăliei de la Stănilești.

Practică, de asemenea, citatul de înțelepciune, pentru a explica unele evenimente. În acest sens, se observă cu ușurință multitudinea proverbelor, nu din sursă biblică, așa cum se întâmplă la Costin, ci populară: „Paza bună trece primejdia rea”,

„Mielul blând sughe la doo maice”, „Capul plecat nu-l prinde sabia”. Limbajul este mai limpede decât la înaintași, vădindu-se progresele pe care le-a realizat, între timp, limba română. Textul se distinge prin originalitate, savoarea rostirii și limpezime, ilustrând pe deplin aprecierea unanimă că Ion Neculce este „cel mai mare povestitor român de până la Creangă și Sadoveanu” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*).

Cronicarii munteni

Există o diferență notabilă între cronicile moldovenești și cele muntenești, nu doar în ceea ce privește maniera de a zugrăvi istoria, ci și în atitudinea autorilor față de cuvântul scris, ce va reprezenta o mărturie pentru viitor.

Astfel, dacă în Moldova cronicarii s-au continuat firesc unul pe celălalt – Costin pe Ureche și Neculce pe Costin –, într-un spirit de breaslă atunci constituit și o responsabilitate mărturisită în fața actului de cultură, muntenii s-au dovedit mai aplecați înspre intrigile prezentului, fiecare susținând partida boierească sau familia de domni care i-a comandat cronică, de unde numeroase deformări sau, cel puțin, contradicții în înfățișarea realității timpului. Așa s-au născut două cronici paralele, raportate la aceeași perioadă istorică (1290-1688) și compilând aceleași surse, însă modelându-le subiectiv.

Letopisețul cantacuzinesc – numit astfel ulterior, după numele familiei care l-a comandat – este considerat, astăzi, cea dintâi cronică a Țării Românești, scrisă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Deși cuprinde unele erori, letopisețul prezintă devenirea țării de la întemeiere (1290) până la moartea domnitorului Șerban Cantacuzino. În lipsa unui nume concret al autorului, se presupune că textul aparține unuia dintre logofeții lui Șerban Cantacuzino, Stoica Ludescu. Autorul a utilizat numeroase surse, realizând, de fapt, o compilație. Cu toate acestea, din partea dedicată domniei lui Mihai Viteazul răzbate un fior de patriotism și chiar de compasiune pentru vrednicul conducător, mai ales din secvența consacrată asasinării lui: „Și căzu trupul lui cel frumos ca un copaci, pentru că nu știuse, nici să împrilejise sabia lui cea iute în mâna lui cea vitează. Și-i rămase trupul gol în pulbere aruncat, că așa au lucrat pizma încă din 'ceputul lumii. Că pizma au pierdut pre mulți bărbați fără' de vină, ca și acesta”.

Letopisețul Bălenilor pare un răspuns dat *Letopisețului cantacuzinesc*, atribuit, prin tradiție, lui Radu Popescu. Față de lucrarea precedentă, oarecum limitată în ceea ce privește înțelegerea complexității naturii umane, cronică lui Radu Popescu aduce unele elemente de noutate, constând nu doar în stilul dinamic de prezentare a evenimentelor, ci și în deschiderea autorului față de spațiul cetății. Interesantă, din acest punct de vedere, este descrierea unui spectacol de circ („...jocuri minunate și nevăzute pă locurile noastre...”).

Anonimul Brîncovenesc reprezintă cea mai valoroasă cronică muntenească, aparținându-i unui autor necunoscut – de unde și numele –, care făcea, probabil, parte din suita lui Constantin Brîncoveanu. Modul în care prelucrează informația istorică și stilul îl recomandă ca un om cultivat și inteligent. Textul continuă cele două letopisețe,

dar, față de acestea, acoperă un interval temporal foarte scurt – doar 30 de ani – din timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, care este însă surprinsă în toate fațetele ei, inclusiv cele care privesc luptele pentru tron, intrigile țesute împotriva lui Constantin Cantemir, domnul Moldovei, relațiile cu Imperiul Otoman etc. Este o perioadă istorică interesantă care merită relatată în detaliu, după cum mărturisește, sadovenian, autorul anonim în *predoslovie*: „Multe și vrednice de auzit istorii sunt faptele ce s-au întâmplat în zilele domniei lui Constantin Vodă Brîncoveanu, care mă voi nevoi a le scrie cât voi putea”. Verva povestirii, inserarea dialogului în narațiune și ironia fină față de unele personaje fac din *Anonimul Brîncovenesc* o cronică interesantă, comparabilă, ca valoare, cu letopisețul moldovenesc.

Poezia începuturilor

Emoție mistică și căutare filosofică în metafora întemeietorilor

Temă de reflecție:

„Nu o plenitudine istorică, nu realizările monumentale – pe care neamul nostru nici n-ar fi avut când să le înfăptuiască – dau garanția duratei; ci sentimentul că, în fond, există un plan față de care frământarea istorică este irosire și pierdere.” (Constantin Noica)

Competență specifică

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

Miron Costin, *Viața lumii*

Astăzi putem afirma cu certitudine că primele versuri culte din literatura română i se datorează lui Miron Costin. Ca inovator, el plasează în fruntea poemului său o introducere asupra poeziei, cuprinzând indicații asupra versificației. Cronicarul-poet își propune, după cum declară în „Predoslovie – voroavă la cititor”, să facă „să se vadă că poate și în limba noastră a fi acest fel de scrisoare ce se cheamă stihuri”.

Exegeții literaturii vechi au consacrat pagini substanțiale analizei poemului, considerându-l „o sinteză între elementele de gândire antică și medievală” (Elvira Sorohan, *Introducere în istoria literaturii române*), iar pe autorul ei un „vestitor al apocalipsei” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*) care promovează „un lirism al deșertăciunii, plin de mireasmă biblică” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Cert este că poemul demonstrează predispoziția autorului spre introspecție și speculație filosofică, după cum sugerează însuși motto-ul ce îl precedă, cunoscut în limba latină ca *vanitas vanitatum*: „Deșertarea deșertărilor și toate sunt deșarte”. Întreaga operă se vrea o meditație gravă pe tema vremelniceii omului în univers, a trecerii timpului (*fugit ireparabile tempus*), a sorții nestatornice (*fortuna labilis*), a sfârșitului implacabil etc.

Geneza poemei – parte din Ecclesiastul, carte a Vechiului Testament, completată cu elemente din poezii latine – atestă erudiția lui Miron Costin. În ceea ce privește motivația psihologică a autorului în crearea operei, cele mai multe date le aflăm de la Ion Neculce, care vorbește în cronică sa despre conflictele existente în vremea lui

Petriceicu-vodă, domnitorul ce i-a obligat pe toți boierii să meargă după el în Polonia, încât, de frică, „boierii îmbla cu dzilele în mână”, după cum spune Costin. Este posibil așadar ca acest conflict să-i fi generat autorului o criză sufletească, îndemnându-l la o meditație asupra vieții și a morții. Trimiterile către prezentul istoric sunt indicate în text prin epitete depreciative ca „veacu desfrânatu”, care însă pot căpăta la fel de ușor o valoare de adevăr universal, prin „veac” înțelegându-se timp.

Tema centrală a textului, preluată din literatura europeană a timpului, este destinul, căreia i se circumscriu toate motivele: „toate trec” sau *panta rhei* („Nu-i nimic să stea-n veci, toate trece lumea,/ Toate-s nestătătoare, toate-s niște spume...”), moartea elementelor cosmice, prin care poetul-filosof, prin figura retorică numită *consolatio*, consolează ființa umană că nu numai ea trece, ci și elementele cosmice („Și voi, lumini de aur, soarele și luna,/ Întuneca-veți lumini, veți da gios cununa...”), norocul, inspirat din folclor („Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul,/ Anii nu pot aduce ce aduce ceasul...”), roata („...trec anii cu roată,/ Fug vremile ca umbra și nicio poartă/ A le opri nu poate...”), egalitatea în fața morții, motiv preluat, probabil, de la Horațiu – „Rege și plugar mor deopotrivă” –, dar care dobândește, la Costin, un contur specific înțelepciunii de tip popular („Moartea, vrăjmașă, într-un chip calcă toată casa,/ Domnești și-mpărătești, pre nime nu lasă”), „unde sunt” sau *ubi sunt*, prezent, în epocă, și la Dimitrie Cantemir, în *Divanul*, sau, mai târziu, la Eminescu, în *Memento mori* („...Unde-s cei din lume,/ Mari împărați și vestiți? ...”), prevederea, succesiunea generațiilor, fragilitatea vieții etc.

Titlul operei reprezintă în sine un motiv de sorginte filosofică, prin care se anticipează mesajul operei și se pregătește spațiul receptării.

Aluziile biblice se constituie într-un veritabil palimpsest al textului. Apare, de exemplu, ideea ca omul să facă binele în timpul vieții, spre a obține, după moarte, clemență de la Dumnezeu („Una, fapta, ce-ți rămâne, buna, te lățește,/ În ceriu cu fericire în veci te mărește”).

Deși este scrisă cu atâtea secole în urmă, în zorii lirismului autohton, poezia se remarcă prin ermetism și printr-o deschidere către interpretări diferite. Dacă Dosoftei, traducând Psaltirea în versuri, descifrează cuvintele lui Dumnezeu, Costin încifrează în simboluri sensurile vieții și ale morții într-o manieră ce pare să-l anunțe pe Arghezi: „Vacul nostru cu-mprumut, dat în datorie: / Ceriul de gândurile noastre bate jocurile...”).

La nivel stilistic și imagistic se disting structurile expresive inedite, îmbogățite de parfumul limbii române vechi. Metafora „a lumii cântu cu jale” trimite nu numai către ideea efemerității și a nefericirii existenței umane, ci și către o dimensiune autoreferențială a operei, în sensul că autorul își explică efortul creator prin intermediul simbolului orfic al cântecului-poezie. Inversiunea, ca figură sintactică, se obține mai ales dintr-o distorsiune a frazei care conferă textului arhaicitate. Comparațiile sunt facile, uneori chiar prozaice, dar tocmai această trăsătură le conferă autenticitate poetică și o amprentă lingvistică specială: „cu griji și primejdii cum este și așa...”. Aproape toți termenii de comparație sunt luați din natură: floarea, apa, norul, stelele, cerul etc., ceea ce subliniază universul de inspirație și sensibilitatea autohtonă, care vor da roade și la poeții moderni de peste veacuri. Epitetul

„prea subțire” are valoarea unui superlativ absolut popular și arhaic, amintind de *Luceafărul* eminescian, adevărat reper de limbaj poetic: „O preafrumoasă fată”.

Prin **invocație și repetiție** poetul se adresează lumii **personificate**, într-o structură poetică încărcată de afectivitate – „O, lume hicleană, lume înșelătoare!” – ce dobândește valoarea unui laitmotiv. Ca într-un **monolog confesiv** adresat nu atât unei ființe, cât mai ales unei instanțe interioare, cronicarul se lamentează. Impresia de **subiectivitate** se accentuează și prin **interogația retorică** „Ce nu petrece lumea și în ce nu e cădere?”, mijloc stilistic prin care se transmite, de fapt, un adevăr axiomatic, ca o sentință implacabilă. **Litota**, figură de stil opusă hiperbolei, însă bazându-se pe aceeași tehnică a exagerării, punctează micimea ființei umane în univers – „Viiarme sântu eu, și nu om” –, amintind, de asemenea, de un celebru vers eminescian prin care sunt caracterizați oamenii: „Muști de-o zi pe-o lume mică, de se măsură cu cotul” (*Scrisoarea I*).

Versul lung, de 13 silabe, împrumutat, probabil, din metrica polonă, curge uneori melodios, alteori greoi și șovăielnic, cu pauze marcate de cezură. Sentimentul apăsător al tragicului existențial pare să se estompeze în finalul poeziei, când este invocat Dumnezeu, atotștiutor și omniprezent, care supraviețuiește lumii și îi oferă omului alinare.

**Dosoftei,
Psaltirea în versuri**

După toate mărturiile timpului, Dosoftei era un **spirit ales**, de solidă cultură și învățătură, cunoscător al limbilor latină, greacă, ebraică, slavonă, polonă și rusă, preocupat de educația neamului său și gata să facă în acest sens eforturi substanțiale. Poate că **portretul** cel mai inspirat i-l realizează cronicarul Ion Neculce, care se minunează sincer în fața personalității sale: „Acestu Dosoftei mitropolit nu era om prostu de felul lui. Și era neam de mazâl; pre învățat, multe limbi știe (...) și altă adâncă carte și învățătură, deplin călugăr și cucernic și blând ca un miel. În țara noastră pe-această vreme nu este om ca acela”.

Ocupând un rang important în ierarhia Bisericii, Dosoftei obține, în anul 1683, un teasc de tipografie de la Moscova, cu ajutorul căruia tipărește la mitropolia din Iași, în românește, principalele cărți necesare serviciului liturgic, ceea ce reprezintă un semnificativ pas înainte pentru cultivarea limbii române în scris.

Meritul său esențial este de a fi tradus în versuri *Psaltirea* (carte a Vechiului Testament, cuprinzând 151 de psalmi, cântece de laudă închinat lui Dumnezeu), sub **titlul** *Psaltirea pre versuri tocmită*. Aceeași operațiune de tălmăcire a psalmilor sub formă de stihuri a fost realizată înaintea lui Dosoftei de către francezul Clément Marot, în secolul al XIV-lea, și de către polonezul Jan Kochanowski, care se pare că i-a servit ca imbold și **model** de versificație.

Deși principalul scop al transpunerii psalmilor lui David este cel eclesiastic, practic, totuși autorul nu uită să atragă atenția asupra trudei pentru „vreme îndelungată” pe care această traducere a presupus-o. Specificația „cum am putut mai frumos, ca să poată trage hirea omului către cetitul ei” reprezintă o schemă de argument estetic. Așadar, traducerea *Psaltirii* în versuri nu satisface doar o necesitate a momentului, ci are și o profundă **motivație artistică**. De aceea, s-a vorbit chiar de o conștiință poetică la Dosoftei. Transformările nu sunt formale, efortul său fundamental constând

nu numai în a adapta limba română – încă neformată pe deplin și îndeajuns de nuanțată –, ci și cultura, mentalitatea, peisajul românesc la profilul original al psalmului ca specie a liricii religioase.

În „Prefață”, Dosoftei spune că Psaltirea are patru înțelesuri: *tetikos* (cu trimitere la istorie), *ithikos* (moravuri, etică), *alegorikos* (invenție, plăsmuire) și *methaphorikos* (metaforă, modificare semantică). De aceea, se poate spune că idealul autorului depășește nivelul strict religios, acoperind o multitudine de aspecte ale spiritului.

Transpunerea în versuri a cuvântului biblic este oarecum liberă, psalmistul glosând ideile în funcție de propria sensibilitate. „Viersul de carte” – metaforă sugerând slova sfântă – ales de Dosoftei implică numeroase **comparații, inversiuni, invocații** etc., realizate cu ajutorul **elementelor autohtone** precum cobuzul, surlele sau cornul de bour: „Cântați domnului în strune,/ În cobuz de versuri bune,/ Și din ferecate surle/ Viersul de psalomi să urle,/ Cu bucin de corn de bour,/ Să răsună până-n nour...”.

Invocațiile, imperativele și exclamațiile personalizează opera, accentuând subiectivitatea. Relația cu Dumnezeu devine imediată, directă, izvorâtă din tensiunea interioară a celui ce simte chemarea către sfințenie și smerenie: „Ascultă-mi ruga, Dumnezeule svinte,/ Și nu mă trece, ce-m ia aminte...”.

Imaginile abstracte capătă contur, pentru că Dosoftei are o extraordinară capacitate de a „vedea” prin lucruri și de a da consistență sentimentelor: „De te-aș uita, țară svântă,/ Atunci să-mi vie smântă,/ Și direapta mea să uite/ A schimba vers în lăute!”.

Dosoftei explorează toate izvoarele vii ale limbii spre a obține o echivalență românească pentru termenii și ideile biblice. Modifică forma cuvintelor (*șezum, inemă, lacrămi*) și asimilează poetic arhaisme și regionalisme (*voroavă, cucon, smântă*), într-un efort lingvistic ce amintește de Eminescu și de Arghezi, astfel încât este justificabilă aprecierea lui Eugen Negrici că „Dosoftei nu se conforma vocabularului psalmilor biblici, ci regulilor prozodice” (*Poezia medievală în limba română*).

Totodată, în *Psaltirea* lui Dosoftei își fac loc **categoriile estetice noi** pentru vremea aceea, precum suavul, tragicul, sublimul, grotescul etc., într-o diversitate expresivă ce merge de la imprecizie la rugăciune. **Sub aspect prozodic**, este impresionant efortul lui Dosoftei de a experimenta rime și ritmuri de diverse tipuri, până obține o cadență convenabilă.

Prin versurile sale, Dosoftei „va mângâia nările atâtor iubitori ai limbii vechi” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*), care îl vor omagia peste veacuri. Astfel, într-un exercițiu de intertextualitate, Ion Pillat îi aduce un elogiu utilizând un limbaj propriu chiar celui elogiât: „patriarhal, în cârjă se înalță Dosoftei”, „păienjenişul vremii cu mâini uscate rupe”, „păstor al inimilor...” etc.

În concluzie, eforturile celor doi poeți menționați – Miron Costin și Dosoftei – reprezintă fundamentul nașterii poeziei românești din epoca modernă, cu toate stângăciile lingvistice și căutările inerente oricărui început, căci, „de la Coresi la Dosoftei și de acolo mai departe, la Budai-Deleanu și, în cele din urmă, la Eminescu, istoria poeziei noastre se confundă cu însuși drumul pe care-l străbate limba română, cu eșecurile și biruințele ei” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*).

Curente culturale/literare în secolele XVII-XVIII

Umanismul

Temă de reflecție

„Te-am așezat în mijlocul lumii ca să cuprinzi mai ușor cu ochii tot ceea ce se află în ea. Nu te-am făcut nici ființă divină, nici pământească, nici muritoare, nici nemuritoare, pentru ca tu, propriul și nobilul tău creator și plăsmuitor, să-ți modelezi chipul pe care îl preferi.”
(Pico Della Mirandola)

Competență specifică

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

Umanismul european

Umanismul (din fr. *humanisme*, lat. *humanus* – „omenesc”), este un concept generos, care trimite atât la o **atitudine filosofică** permanentă, prin care omul și valorile umane sunt considerate un *centrum mundi*, cât și la un **curent cultural și literar** care stă la baza Renașterii, manifestat începând cu secolul al XIV-lea în Italia și extins treptat în toată Europa, până către secolele XVII-XVIII. Filosoful german Martin Heidegger spunea că „prin umanism se înțelege în general strădania ca omul să devină liber pentru omenescul lui și să-și afle în aceasta demnitatea” (*Originea operei de artă*).

Concurența între două mari orașe italiene – Roma și Florența – face ca mulți conducători ai timpului (regi, papi, duci etc.) să invite la curțile lor artiști – pictori, sculptori, poeți, arhitecți – care să-și pună meșteșugul și talentul în slujba lor, dar sub semnul unui ideal redescoperit, după modelul cultural din Antichitatea greco-latină: omul. Se creează, astfel, un „colocviu asiduu cu marii maeștri ai lumii antice”, pentru o „cultură a sufletului” (Eugenio Garin, *Umanismul italian*).

Umaniștii lansează conceptul de *om universal* (*uomo universale*), un spirit enciclopedic, deschis către toate domeniile culturii, „doctor în toate științele și în alte câteva pe deasupra” (Pico Della Mirandola), al cărui prototip pare să fie Leonardo da Vinci. La aceste calități se adaugă frumusețea, armonia fizică, iubirea de adevăr și de dreptate. Filosofii timpului redefinesc omul, căruia i se afirmă superioritatea între celelalte ființe din univers: „Orice realitate existentă are o natură a sa ce îi condiționează activitatea, fapt pentru care câinele va trăi precum un câine și leul precum un leu. Omul, dimpotrivă, nu are o natură care să-l constrângă, nu are o esență care să-l condiționeze. Omul nu are decât o singură condiționare: absența condiționărilor,

libertatea. (...) Și omul este totul, pentru că poate fi totul, animal, plantă, piatră, dar și înger...” (Pico Della Mirandola).

Spirite vizionare, umaniștii anticipează principiile dialogului intercultural din secolele XX-XXI și pun bazele unei „republici” a cărturarilor, desființând granițele dintre culturi, printr-un schimb efervescent de idei, prin intermediul călătoriilor, al corespondenței, ca și printr-o intensă circulație a cărților în întreaga Europă, convinși fiind, într-un spirit de breaslă, că „cele două lucruri mai dulci pe pământ sunt patria și prietenii” (Coluccio Salutati, jurist și om politic umanist).

În plus, reflecțiile din epocă asupra vieții interioare a omului dezvăluie revelațiile pe care le-au trăit gânditorii și artiștii timpului: „Am înțeles reflectând în liniște toată prostia omului care, neglijând ceea ce posedă mai nobil, se împrăstie în multe lucruri exterioare și aproape se epuizează în aparențele lumii exterioare, căutând în afară ceea ce înăuntrul său posedă deja” (Francesco Petrarca). O comparație cu muntele ce părea insurmontabil cu ceva timp în urmă este sugestivă pentru schimbările mentale ce s-au produs odată cu afirmarea noilor principii: „I-am privit vârful și nu mai măsură niciun deget în comparație cu adâncimea abisală a contemplării umane”, exclamă poetul Petrarca.

Idei și idealuri umaniste :

- Afirmarea ideii că omul constituie o valoare supremă, că este un scop în sine, și nu un mijloc ; „Omul este măsura tuturor lucrurilor”.
- Impunerea studiului susținut al *umanioarelor* (*studia humanitatis*), științe umaniste care cuprind limbi clasice/vechi precum greaca, latina și ebraica, literatura, istoria, filosofia.
- Respingerea dogmelor și a canoanelor medievale, care se considera că au întârziat progresul omenirii.
- Accentuarea caracterului și contextului laic al școlii și educației, în defavoarea celui religios.
- Încercarea de a reface armonia originală a ființei umane, prin cultivarea valorilor morale, intelectuale, estetice, dar și fizice (în universități se pune mult accent pe igienă și mișcare fizică).
- Căutarea în limbaj a „anticei elegante a stilului pierdut și stins” (Leonardo Bruni, istoric umanist).
- Viziune filosofică antropocentrică : „Omul este un microcosmos în care se află, cu egală putere de dezvoltare nelimitată, răul și binele ; omul poate deveni, datorită puterii sale de judecată și capacității sale de creație, propriul modelator” (Alexandru Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*).

Reprezentanți : Leonardo da Vinci, Botticelli, Rafael, Michelangelo, Galileo Galilei, Dante, Petrarca, Boccaccio, Pico Della Mirandola, Niccolò Machiavelli (Italia), François Rabelais, Michel de Montaigne (Franța), Thomas Morus, Francis Bacon (Anglia), Erasmus din Rotterdam (Țările de Jos), Albrecht Dürer (Germania).

Umanismul românesc

Articularea **umanismului românesc** cu acela european ridică unele dificultăți, în primul rând din cauza limitelor cronologice, deoarece, pe când în Europa umanismul se consuma, la noi era la început. S-a vorbit, de aceea, de un „umanism tardiv”, care capătă caracter de mișcare culturală în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, mai ales prin activitatea cronicarilor, dar și a domnitorilor și, paradoxal, chiar a unor oameni ai Bisericii.

„Cronicarii, primii umaniști, au cristalizat o tradiție de cultură, au imprimat un spirit civic creației intelectuale și au introdus perspectiva istorică în evaluarea activității umane.” Acum „monumentele și pictura, cartea și arta cuvântului rostit au condensat în sine un efort cultural care (...) s-a cristalizat într-un stil” (Alexandru Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*).

Umanismul românesc nu este neapărat al elitelor, cu toate că a fost susținut de cărturari și înalți dregători precum Miron Costin, Dimitrie Cantemir sau stolnicul Constantin Cantacuzino, ci al poporului, al colectivității chemate să-și descopere originile, istoria, folclorul, limba, chiar patria. De asemenea, deoarece limba slavonă s-a interpus, oarecum, între originea romană a poporului și cultura lui medievală, din secolele anterioare nu puteau fi reținute drept umaniste prea multe scrieri, astfel încât „trăsături umaniste nu puteau fi aflate decât în operele orale” (Alexandru Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*), ceea ce a dus la afirmarea unui „umanism popular”.

În planul culturii scrise, se înregistrează schimbări majore față de epocile anterioare. Astfel, Nicolaus Olahus scrie *Attila și Hungaria* în limba latină, nu în slavonă și formulează în termeni științifici ideea unității și a originii latine ale poporului: „Românii se spune că sunt colonii romane. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba latină. Monede romane se găsesc multe în acest loc și ele sunt neîndoiește semn al vechimii stăpânirii romane prin părțile acestea... Moldovenii au aceeași limbă, religie și obiceiuri cu muntenii...”. Se intensifică traducerea: Udriște Năsturel, în timpul domniei lui Matei Basarab, traduce în limba română *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, iar Nicolae Milescu Spătarul traduce Vechiul Testament. Tot el scrie la Stockholm *Manual sau steaua Răsăritului strălucind în Occident*, cu introducerea „*Ecrit d'un seigneur moldave sur la croyance des grecs*”, însă lucrarea de referință a lui Milescu rămâne *Jurnal de călătorie în China*, care „nu este numai ziarul plin de peripeții al unei ambasade trimise în misiune diplomatică în China, ci este, în același timp, o carte modernă de explorare științifică a unor ținuturi până atunci puțin cunoscute europenilor” (Nicolae Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*).

Faptul că viitorii cronicari moldoveni studiau în Polonia, în limba latină, a reprezentat o premisă pentru intensitatea afirmării **ideilor și principiilor umaniste**:

- originea latină a poporului și a limbii române: „Toți de la Râm se trag” (Grigore Ureche);

- continuitatea existenței și unitatea tuturor românilor: „Rumânii, câți se află locuitori în Țara Ungurească și la Ardeal și la Maramoresu, de la un loc sântu cu moldovenii...” (Grigore Ureche);
- rolul civilizator al cărții și al culturii: „Că nu este altă și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă decât cetitul cărților” (Miron Costin);
- forța educativă a istoriei: „Ca să nu să înnece a toate țările anii trecuți și să nu să știe ce s-au lucrat” (Grigore Ureche), „ca să nu să uite lucrurile și cursul țării...” (Miron Costin);
- credința în adevăr și responsabilitatea pentru cuvântul scris: „...nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deșarte, ce de dreptate...” (Grigore Ureche), „Eu oi da samă de ale mele, câte scriu” (Miron Costin);
- dorința de a lumina neamul și de a-l pregăti pentru viitor: „...să rămâie feciorilor și nepoților, să le fie de învățătură, despre cele rele să se ferească și să să socotească, iar de pre cele bune să urmeze și să să învețe și să să îndirepteze” (Grigore Ureche).

Momentul Dimitrie Cantemir poate fi considerat apogeul umanismului românesc, principele moldav fiind un autentic spirit enciclopedic, cunoscut și prețuit în afara țării, care a reușit să afirme în plan european cultura română, după cum plastic se exprima George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „Voievod luminat, ambițios și blazat, om de lume și ascet de bibliotecă, intrigant și solitar, mânuitor de oameni și mizantrop, iubitor de Moldova lui, după care tânjește și aventurier, cântăreț în tambură țarigrădean, academician berlinez, prinț rus, cronicar român, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru”.

Deveniri literare în umanismul românesc.

Istoria ieroglifică sau alegoria

între satira politică și masca sinelui

Temă de reflecție

„Sufletul odihnă nu poate avea, până nu găsește adevărul, carile îl ceartă oricât de departe și oricât de cu trudă i-ar fi a-l nimeri.” (Dimitrie Cantemir)

Deși a trăit în cea mai mare parte a vieții departe de țară, Dimitrie Cantemir se înscrie, prin lucrările sale științifice și literare, în tradițiile progresiste ale literaturii noastre medievale. Aparținând pe deplin spiritului umanist al secolului al XVII-lea, în ciuda condițiilor istorice feudale în care s-a format, el poate fi considerat un autentic precursor al gândirii științifice moderne.

Niciunde în altă parte personalitatea lui Cantemir nu se regăsește mai pregnant ca în *Istoria ieroglifică*, probabil prima operă literară românească în adevăratul sens al cuvântului, veritabilă sinteză a științei și sensibilității autorului, ale cărei sensuri sunt închise în simboluri universal valabile. Se produce, astfel, un salt radical de la statutul funcțional-istoriografic al literaturii cronicărești la expresia artistică rafinată, pe deplin compatibilă, calitativ, cu literatura europeană. În acest sens, Elvira Sorohan, în eseu „Cantemir în romanul autobiografic” din volumul *Singurătatea autorului*, contextualizează opera lui Cantemir prin raportare la literatura lumii, observând că textul a fost scris în epoca, de exemplu, a lui Montesquieu, cu ale sale *Scrisori persane*, sau a lui Jonathan Swift, cu celebra *Călătoriile lui Gulliver*.

Autorul precizează în **introducere** că a scris „spre deprinderea ritoricească” o „pecetluită istorie”, mărturisire care trimite către poetica textului, în vreme ce conținutul de idei este motivat, în aceeași frază, prin intenția de a acoperi sub masca alegoriei acele fapte „carile din calea laudei abătute sunt”, astfel încât nu pot fi „dezvelite în fața teatrului”.

Alegoria, procedeul artistic constând în exprimarea unei abstracțiuni prin mijloace concrete, constituindu-se într-un simbol univoc, s-a născut în Orient. Originea greacă a cuvântului o definește drept o comparație între doi termeni, luând forma invocării unei imagini prin altă imagine, esența comună a celor doi termeni fiind subînțeleasă. În *Prelegeri de estetică*, Hegel arată că prin alegorie se vizează semnificațiile adânci ale faptelor, nu trăsăturile lor exterioare. „Din simplă figură stilistică, alegoria poate «ajunge să capete proporțiile unei forme de viziune creatoare, devenind o figură de compoziție»” (Alexandru Săndulescu, *Dicționar de termeni literari*), ceea ce se și demonstrează prin opera lui Cantemir.

Artă a disimulării și armă a satirei, alegoria îi permite autorului multe libertăți, absolut necesare unei creații de substanță. În combinație cu stilul mereu surprinzător – ironic, aluziv, formal, gnostic, duios, melancolic, sarcastic etc. – se obțin un adevărat spectacol lumesc, bine cosmetizat verbal, dar și o indirectă confesiune, o paradoxală „descoperire prin acoperire”. Pornind de la un plan particular, oarecum local, autorul obține, metonimic, o reprezentare a universalului, o mostră a relațiilor care animă lumea politică în general. Ideile, sentimentele, gândurile, ambițiile, temerile oamenilor sunt personificate, prind contur textual și devin purtătoare ale unui mesaj complex : psihologic, moral, afectiv, filosofic, chiar antropologic. Natura umană este îngroșată caricatural sau grotesc, așa încât efectele receptării merg de la zâmbetul ce gustă ironia până la oroarea provocată de faptele abominabile prezentate. Setea de putere, tirania, ipocrizia, îngâmfarea, prostia, minciuna, disprețul, ambiția nemăsurată etc. sunt dominante caracterologice care unicizează eroii romanului. Prin acest filtru al receptării se justifică și aprecierea lui Nicolae Manolescu : „...*Istoria ieroglifică* seamănă mai degrabă cu o alegorie foarte ingenioasă, animată de un uriaș duh comic și totodată benignă satiric, o scriere în același timp naivă și sofisticată, elementară și rafinată” (*Istoria critică a literaturii române*).

Suprapunerea model-mască nu trebuie să fie totală, pentru că traseul invers al decodificării mesajului și-ar pierde atunci toată savoarea. Ca să preîntâmpine acest lucru, scriitorul apelează la procedeul numit în grecește *anamorfoză*, care constă în deformarea până la caricatură a modelului de la care s-a pornit, astfel încât „produsul” artistic nu mai seamănă *grosso modo* cu modelul numit Brîncoveanu, Ruset sau Racoviță. Efectul este litotic sau hiperbolic, comic sau ilar, natural sau artificial. Trucajul lasă totuși o fantă prin care să se întrezărească umanul.

Dintre toate tipurile de alegorie, Cantemir o alege pe cea animalieră, care implică o degradare a persoanei ce se ascunde sub mască. Se obține astfel un „roman în travesti” (Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*), o fabulă insolită ce remodelează realitatea istorică, încifrând-o. Efectul este cel intuit de autor, pentru că orice creator „cu învrednicii și învățătură împodobește viața”, grație fanteziei ce-i permite să se detașeze de contingent. Procedeul va fi reluat, în secolul XX, de către George Orwell, în *Ferma animalelor*.

Substanța epică a romanului este organizată în două nuclee narative, care ordonează secvențele și episoadele gradual: investirea Struțocămilei la tron și prinderea inorogului. Cele douăsprezece părți ce asigură structura operei dezvăluie numeroase conflicte, latente sau declarate, iar digresiunile nuanțează evenimentele narative propriu-zise. Dincolo de ciocnirile dintre personaje, există un conflict mai profund, etico-filosofic, între *eudemon* și *cacodemon*, „demonul bun” și „demonul rău” ce-și împart puterea, luptă să domine lumea, reprezentând, la nivel simbolic, binele și răul, adevărul și minciuna, dreptatea și nedreptatea etc. Omnisciența naratorului controlează totul, împarte rolurile și hotărăște destinele. Compoziția este elaborată, bazată pe înlanțuire și alternanță, în funcție de ramificațiile subiectului. Pe rând, personajele se perindă prin fața cititorului în grupuri sau individual, interpretând partitura narativă ce le-a fost hărăzită de autor.

Subiectul se construiește pe paliere tematice, dezvoltând, în interdependență, două planuri compoziționale. Perpessicius observă „acea substructură pe care se întemeiază fabulația și care nu e alta decât însăși viața principatelor, moldovenesc și muntenesc, în decurs de șaptesprezece ani, între 1688 și 1705 – cu alte cuvinte, între începutul domniei lui Brîncoveanu și cea de-a doua domnie a lui Antioh Cantemir...” (*Dimitrie Cantemir interpretat de...*).

Cartea se deschide într-o atmosferă orientală, de *Țiganiadă*, aluzia la prezentul evocat fiind însă evidentă. Împărăția animalelor, aflată într-un vechi conflict cu aceea a păsărilor, rămâne fără epitrop și, pentru a-și alege unul, are loc o obștească adunare, la care iau parte atât animalele ce se țin de pământ, cât și păsările vecine, conduse de către Corb. Așezate în funcție de rang în acest teatru simbolic, personajele dezbat tema epitropiei, așa cum ȣigani în opera lui Budai-Deleanu discutau despre forma de guvernământ pe care urmau să o adopte, ideile lor fiind răspândite, apoi, de olăcari pretutindeni. Dezbaterea dezvăluie limitele și obsesiile fiecărui personaj, constituindu-se într-un excelent mijloc de caracterizare.

Capitolele patru și cinci ale cărții sunt consacrate urmării și prinderii Inorogului, animal fabulos care se dezvăluie a fi **personajul principal al operei**. Ca într-un roman de spionaj, se fac strategii și se relatează întreaga aventură a capturării acestuia de către solii Corbului. Inorogul stă ascuns într-o poiană alpină ce amintește de Grădina Edenului, în mijlocul unor „ape dulci și răci curgătoare, ierbi și pășuni în fel de fel crescătoare și pomi cu livedzi de toată poama roditoare și grădini cu flori în tot chipul frumoase și de tot mirosul mângâios purtătoare”. Descrierea este și un exercițiu de proză ritmată, compunând o discretă muzică a cuvântului ce-i induce lectorului sugestia de vrajă poetică.

Cursa prinderii Inorogului tulbură nu numai pe cel urmărit, ci chiar ordinea cosmică, creându-se, astfel, impresia importanței colosale pe care personajul o deține în ansamblul universului. Prin hiperbolă, enumerație, inversiune și epitet, Cantemir conturează dezlănțuirea apocaliptică a stihiiilor naturii: „...marginile pământului, holburi, vivore, tremuri, cutremuri, tunete, sunete, trăsnete, plesnete scorniră, atâta cât tot muntele înalt cu temeliile în sus și cu vârful gios răsturnară...”. Fenomene anormale se petrec și în lumea micilor viețuitoare, în descrierea cărora autorul pare să regizeze un film postmodern, cu o inventivitate și un simț al proporțiilor miniaturale extraordinare. Astfel, războiul purtat de muște, albine și țânțari împotriva animalelor și păsărilor se situează la granița dintre comic și grotesc. Deși insectele par insignifiante luate individual, atunci când se adună în roiuri, dobândesc o forță inimaginabilă – „cu micile lor trupuri ca un fum și un prav” – și intră odată cu aerul în plămânii și ficiații animalelor, într-o scenă de coșmar. Se prefigurează imaginea personajelor colective din arta modernă, insinuându-se, în subtext, că și cei mici pot săvârși lucruri importante.

Pentru că Inorogul iese doar noaptea să pască, nu poate fi de nimeni văzut, ceea ce îl determină pe trimisul Corbului, Șoimul, să apeleze la Hamleon – tipul intrigantului, al trădătorului și al oportunistului – pentru a-l găsi. Acesta se înțelege pe furiș cu Dulăii și îl anunță pe Crocodil de posibila ieșire din ascunzătoare a celui urmărit. În ciuda prudenței sale, Inorogul cade în cursă, ceea ce îl face să blesteme, de supărare, întregul univers, într-o secvență ce pare un verset anunțând blestemele lui Arghezi: „Clătească-se ceriul, tremure pământul, aerul trăsnet, potop de holbură, întuneric de negură vântul să aducă. Soarele zimții să-i reteze, luna, suindu-se, să se rușineze, stelele nu scânteiază, nici Galatea să luminedze...”. „Inorogul – animal de o sălbăticie de nedomesticit, dar superlativ sublimat totodată, unealtă a miraculosului adesea, era în literatura medievală un simbol al castității și prin derivație apoi și un animal al puterii spirituale” (Lucian Blaga, „Dimitrie Cantemir”) – este o sublimare a tuturor calităților omenești spre care năzuia autorul, proiecția personală a unui ideal, reflexia unui portret interior în oglinda conștiinței scriitoricești. El se află în opoziție cu restul lumii, pe care o domină și o înobilează, chiar dacă este vânat, urmărit sau invidiat. Totul pălește în fața strălucirii lui, pare o scenă destinată unei reprezentări, în care toate celelalte personaje sunt figuranți. Suprapunerea imaginii autorului cu aceea a Inorogului se pare că i-a reușit acestuia pe deplin,

deoarece, peste secole, într-un exercițiu de imaginație, Blaga („Dimitrie Cantemir”) va spune: „Dacă mi s-ar cere să caracterizez prin anticipație și în chip fabulos figura lui Dimitrie Cantemir, nu aș alege ca simbol nici îngerul din alte țărâmură, nici leul, nici vulturul din lumea noastră, ci o ființă pe jumătate reală, pe jumătate de poveste și legendă: unicornul”.

Personajele operei sunt organizate în tagme ce reproduc, *mutatis mutandis*, clasele sociale ale momentului, așa cum erau ele percepute de Cantemir. Cele mai vizibile – Corbul, Șoimul, Vidra, Hameleonul, Căprioara, Struțocămila, Lupul, Cucoșul, Bâtlanul etc. – beneficiază de spații relativ extinse pentru a se exprima – argumentează idei, relatează fapte, descriu locuri și ființe, dezbat probleme politice, compară adevăruri etc. –, pe când celelalte, alcătuind a treia tagmă, sunt înfățișate când cu dispreț, când cu discretă compasiune: „jigăniile și paserile, carele în sine vreo putere nu au, nici duh vitejesc sau inimos poartă, ce pururi supuse și totdeauna în cumpăna morții dramul vieții li se spânzură”.

Stilul epistolar împănă cu subtilele arme ale retoricii, dar și cu patetismul lamentației este exersat de asemenea de autor în scrisoarea trimisă de Inorog Cucoșului Europei, al cărei text se remarcă printr-o poeticitate și un dramatism date nu numai de limbajul în sine, ci și de cadența frazei și de tiparul simetric pe care îl respectă enunțurile: „Așe, cât a dzice s-ar putea, în ceriu de m-aș sui, acolo sunt câini, în fundul mării de m-aș coborî, acolo sunt dulăi, în munți cotei, în dealuri copoi, în câmpi ogari, în stuhuri sampsoni și în tot locul fălci deschise, guri căscate și colți rânjiți, ca cum ar fi sămănați pretutinderea împănați stau. Un corn în loc de armă împotriva a atâtea vrăjmași și patru picioare de fugă împotriva atâtea gonași am”. Sunt prezente, de asemenea, și alte scrisori, având diverse scopuri, astfel încât se poate vorbi, *in nuce*, de un roman epistolar. „Păstrând proporțiile, îl putem considera pe Cantemir precursor al romancierilor Camil Petrescu și George Călinescu, autori care au excelat în arta inserțiilor epistolare.” (Elvira Sorohan, „Cantemir în romanul autobiografic”)

Cu toate că nu este un roman comic, *Istoria ieroglifică* are destule scene comice, rafinat completate cu aluzii și ironii. Anticipându-i, parcă, pe clasicii Creangă și Caragiale, autorul dă, de exemplu, o explicație pseudosavantă prostiei naturale a Struțocămilei: a bătut-o soarele în cap, iar vântul și ploile i-au deteriorat creierul.

Cum face și Miron Costin în cronica sa, Cantemir explică faptele oamenilor și sensul lucrurilor prin intermediul aforismelor și al proverbelor (760 la număr), esențializând concluziile implicite ale unei secvențe narrative, un conflict sau comportamentul unui personaj: „Lupul părul după vreme își schimbă, iar din firea lui nu iase”, „Cine nu vrea să frământă toată zâua cerne”, „Sula de aur zidul pătrunde” etc.

Limbajul operei este o sinteză între expresia cultă și voiciunea limbii populare – pentru că „Dimitrie Cantemir mănăiește cu îndemănare mai multe stiluri” (Alexandru Rosetti, în *Dimitrie Cantemir interpretat de...*), într-o sintaxă greoaie, întortocheată, nespecifică limbii române, după modelul latinesc. Autorul este însă conștient de acest lucru, găsind drept explicație pentru apelul la alte modele lingvistice faptul că

limba română era încă „brudie”, crudă și prea strâmtă pentru a exprima toate gândurile sale. De aceea, introduce destul de multe neologisme, în temerara încercare, ce o continuă pe cea a cronicarilor, de a crea o limbă literară.

Arta portretului în cronică lui Grigore Ureche

Temă de reflecție

„Citim azi cu plăcere versurile bătrânului Homer. (...) Tot astfel ne bucură portretul pe care-l face Grigore Ureche vornicul lui Ștefan Voievod cel Mare, încât simțim și azi plăcere citind ce vrednic și cu vârtute român a fost Măria Sa.” (Mihai Eminescu)

Literatura modernă îi datorează cu siguranță lui Grigore Ureche primul model de portret, sinteză între observația istorică și fișa caracterologică, într-o descriere ce se situează la granița subiectivității cu obiectivitatea. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, consideră că „adevăratul dar al lui Ureche este însă portretul moral. Aici el creează, sintetizează, fiindcă izvoarele nu-i dădeau niciun model”.

Cu toate că spațiul central în cronică îl ocupă portretul lui Ștefan cel Mare, cronicarul își dezvăluie și în cazul altor domnitori și boieri apetența pentru notarea trăsăturilor omenești. În primul rând, le atribuie personalităților istorice evocate în cronică diverse calificative și sintagme caracterizatoare ce le surprind trăsături definitorii: Bogdan-vodă este „grozav la față și orbu de un ochiu”, Rareș este „păstorul cel bun”, Aron-vodă este „cel cumplit”, Alexandru cel Bun posedă „darul de înțelepciune”, Bogdan Lăpușneanul se arată necumpătat și arogant, pentru că „nu cerca bătrânii la sfat”, Iliș-vodă „dinafară să vedea pom înflorit, iar dinăuntru lac împutit” etc.

Portretul lui Ștefan nu este o simplă descriere statică, ci o succesiune de momente dinamice, care, îngemănate procesual, alcătuiesc un profil uman remarcabil, dar și o veritabilă matrice de construcție narativă ce consacră în literatura română paradigma eroului. Raportul întreg-detaliu și viziunea documentar-estetică a autorului sunt lămurite de Elvira Sorohan, exeget de prestigiu al literaturii vechi: „Portretul eroului este numai un element, ce-i drept important, dar nu singurul, al structurii narrative. Prin dozarea părților, autorul urmărește să producă efecte de lectură, să transmită un mesaj, iar mesajul subiectivizează narațiunea. Epoca eroică e povestită lumii neeroice contemporane” (*Cartea cronicilor*).

Un prim element semnificativ pentru epoca lui Ștefan îl reprezintă prezentarea în ritm alert a faptelor de arme ale domnitorului („războaiele minunate”), ca și a citoriiilor, a raporturilor cu supușii sau a alianțelor care i-au crescut prestigiul. Un

moment semnificativ în această derulare a evenimentelor îl reprezintă prezentarea dramatizată a bătăliei de la Podul Înalt, fără economie de mijloace, prin împletirea sinestezică a dimensiunii vizuale cu aceea auditivă și cea cinetică, astfel încât se obține un tablou complet al scenei, în care cititorul se poate transpune ușor. Deși pornește de la fapte reale, evocarea este străbătută de fiorul emoției admirative a povestitorului, care nu-și reprimă sentimentele față de subiectul uman conturat.

Secvența de portret propriu-zis – inspirată, probabil, din descrierea făcută de Titus Livius lui Hannibal – reprezintă astăzi un text clasic, reper pentru toți scriitorii de mai târziu: Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, Bogdan-Petriceicu Hasdeu în *Ursita*, Barbu Ștefănescu Delavrancea în *Apus de soare* etc.: „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mândios și de grabu vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospețe omorâea fără județ. Amintrilea era om întreg la fire, neleneșu și lucrul său îl știa a-l acoperi și, unde nu gândii ai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter; unde era nevoie însuși se vârâia, ca, văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze, și pentru aceea rar război de nu biruia. Și, unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că, știindu-să căzut jos, să rădica deasupra învingătorilor”.

Inversiunea perfectului compus „fost-au”, care deschide fragmentul, plasează deja într-un timp consumat existența domnitorului, sugerând că o asemenea figură istorică este irepetabilă. Eufemismul „nu mare de statu”, preferat mai prozaicului *scund*, atenuează imaginea unei staturi lipsite de măreție fizică. Impulsivitatea este exprimată prin adjectivul „mândios” și perifriza „vărsătoriu de sânge”, iar ca exemplificare sunt amintite ospețele în care pedepsirea vinovaților bănuți se făcea fără judecată, într-o dezlănțuire temperamentală teribilă. După cum se vede, cronicarul nu trece sub tăcere defectele omului Ștefan, rămânând în limitele realismului și ale adevărului. Adverbul „amintrilea” stabilește un raport adversativ la nivel sintactic, iar sub aspect stilistic induce sugestia atenuării defectelor prin contrast cu nenumăratele calități ce urmează a fi enumerate. Astfel, voievodul se conturează ca un om integru trupește și sufletește, harnic, responsabil, omniprezent în viața țării, excelent strateg și psiholog în luptă, un adevărat model pentru supuși. Optimismul și noblețea caracterului sunt evidențiate înspre finalul secvenței citate, prin intermediul perfectului, care eternizează, parcă, imaginea domnitorului.

Moartea eroului și plângerea lui de către țara devenită personaj colectiv accentuează dragostea și preuirea de care acesta s-a bucurat: „Iară pre Ștefan vodă l-au îngropat țara cu multă jale și plângere în mănăstire în Putna, care era zidită de dânsul. Atâta jale era, de plângea toți ca după un părinte al său...”. Sanctificarea personajului devine, astfel, efectul unei valori asumate colectiv, care îl identifică pe Ștefan cu imaginea unui erou, nu atât pentru sufletul slab – „că el încă au fost om cu păcate” –, cât pentru faptele de vitejie săvârșite.

Natura întreagă deplânge moartea domnitorului, cronicarul realizând astfel o subtilă analogie între planul uman, interior, al sentimentelor de jale ale poporului, și cel exterior, al întregii firi atinse, ca de un cataclism, de această pierdere. Este un transfer mediat de hiperbolă, ca figură de stil, menit să proiecteze macrocosmic un

eveniment uman semnificativ pentru popor. Corespondența este evidentă : așa cum Ștefan a fost un conducător excepțional, și fenomenele naturii s-au manifestat atipic – „câtu n-au fost așa nici odinioară”.

Fragmentul se încheie rotund, prin rezumarea cifrică a domniei, o sinteză strict istorică și cantitativă, dar cu forța covârșitoare a unei realități ce nu poate fi anulată : „Au domnit Ștefan vodă 47 de ani și 2 luni și trei săptămâni și au făcut 44 de mănăstiri și însuși țiitoriu preste toată țara”.

Prin acest portret, „lui Ureche îi revine meritul de a fi fost primul biograf al marelui domnitor” (Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*).

„Operă a primului povestitor cult, pe teme de istorie trecută, cronica lui Grigore Ureche are o dublă importanță. Ea conservă universul mental al omului culturii românești din prima jumătate a secolului al XVI-lea și ilustrează, de asemenea, stilul narativ cu formele lui simple, greu de distins încă de forma orală a povestirii.” (Elvira Sorohan, *Cartea cronicilor*)

Iluminismul

Temă de reflecție

„Îndrăznește să știi! Îndrăznește să te slujești de propria rațiune!” (Immanuel Kant)

Iluminismul sau luminismul s-a manifestat în Europa secolelor XVII-XVIII, ca un curent de gândire puternic, generând schimbări majore în plan cultural și literar, dar și social-politic. Idealul iluminiștilor era, în principal, emanciparea omului din poziția inferioară în care se găsea din cauza dominației feudale. Remarcând schimbările produse față de epocile anterioare, Dumitru Popovici observă: „Este o Europă care nu se mai supune la dogmă, o Europă care discută, care critică ceea ce îi pare rău așezat în societatea contemporană și care năzuiește către o vârstă de aur pentru toate popoarele” (*Studii literare*).

Originea curentului se află în empirismul englez, filosofia lui Spinoza și cartezianismul lui Descartes, doctrine care, în esență, consideră că rațiunea și experimentul sunt unicele izvoare de cunoaștere și de intuire a adevărului, prin care omul poate găsi o cale de salvare din labirintul de îndoieli și întrebări între care i-a fost hărăzit să trăiască.

Mișcarea ia amploare mai întâi în Anglia și Franța, țări care aveau o burghezie mai dezvoltată decât altele, fiind anticipată de Revoluția burgheză din Anglia, care proclamase *Declarația drepturilor*. Se crease treptat o contradicție între puterea economică a noii clase sociale, burghezia, și puterea politică destul de limitată.

Ca și umaniștii, iluminiștii plasează omul în centrul tuturor preocupărilor. Spiritul iluminist este raționalist, materialist și laic, fenomenele vieții cunoscând, în general, o interpretare științifică. Având un caracter antifeudal, anticlerical și antidespotic, curentul iluminist supune instituțiile feudale (monarhia absolută, bazată pe ideea dreptului divin, Biserica și justiția) unor critici severe. Acum se caută suverani luminați și principii filosofi.

Se lansează conceptul de *cetățean al universului*, care năzuiește către o patrie ideală („Cosmopolis”). Tipurile umane și literare din epoca anterioară, precum „sfântul” sau „cavalerul”, sunt înlocuite de altele noi, ca „înțeleptul” sau „filosoful”.

Apogeul Iluminismului european îl reprezintă *Enciclopedia franceză*, lucrare monumentală redactată de un colectiv de savanți și editată între 1751 și 1780.

Idei și principii iluministe :

- Convingerea că omul se naște liber și numai convențiile sociale îl înlanțuie și-l limitează.
- Anularea privilegiilor feudale, limitarea puterii monarhului.
- Susținerea ideii că puterea suverană se realizează pe baza unui pact social, din care decurgeau obligații clare pentru principii și drepturi asemenea pentru supuși (Jean-Jacques Rousseau, *Contractul social*).
- Deplasarea maiestății, care până atunci fusese un atribut al monarhului, în direcția poporului.
- Acordarea unor libertăți sociale și politice întregului popor.
- Proclamarea principiilor de egalitate, libertate și suveranitate a poporului.
- Înlocuirea ideii dreptului divin în alegerea conducătorului cu ideea dreptului natural, conform căreia toți oamenii se nasc egali și pot accede în roluri de lideri sociali.
- Considerarea – de către Spinoza – a religiei drept o preocupare ce „se întemeiază deopotrivă pe superstiție, eroare și contradicție”, iar a monarhiei drept „arta de a-i înșela pe oameni” (Dumitru Popovici, *Studii literare*).
- „Filosofului” i se conturează, ca tip uman și cultural specific Iluminismului, un portret care implică trăsături precum : credința în puterea infinită a gândirii și a rațiunii, respingerea autorității, diminuarea importanței folclorului, a superstițiilor și a tradițiilor străvechi, creditul total acordat descoperirilor științei, valorificarea pedagogiei și a oratoriei ca instrumente ale progresului colectivității. Maxima ce-l caracterizează îi aparține lui Terențiu : „Nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin”.
- Afirmarea unor specii literare noi, precum romanul filosofic, teatrul de idei, comedia satirică sau drama burgheză.
- Prin alegorie, satiră, fabulă și parabolă se satirizează fanatismul religios și se denunță abuzurile feudale.

Reprezentanți : Montesquieu, Voltaire, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Beaumarchais (Franța), Carlo Goldoni (Italia), Lessing, Kant, Herder (Germania), John Locke (Anglia).

Iluminismul românesc

Iluminismul românesc a avut o formă specială de manifestare, prin activitatea Școlii Ardelene, care echivalează, ca rol, cu gruparea *Enciclopediei* în Franța. Deși s-a manifestat cu precădere în Transilvania, rădăcinile iluminismului autohton se găsesc în tendințele de înnoire culturală cristalizate în București, la curtea lui Constantin Brîncoveanu, spațiu de întâlnire a culturii grecești cu cea italiană și apoi cu cea franceză, la Iași prin opera filosofică a lui Dimitrie Cantemir și la Blaj prin militantismul lui Inocențiu Micu Clein.

Deși mișcarea s-a bucurat de numeroși susținători, numele recunoscute ca reprezentative și reținute de istorie drept corifeli Școlii Ardelene sunt Gheorghe Șincai, Samuil Micu, Petru Maior și Ion Budai-Deleanu. Pentru că au avut posibilitatea de a studia la Roma și la Viena, s-au lăsat pătrunși de ideile înnoitoare ce animau

Europa, transferându-le în țara natală. Ca și iluminiștii europeni, cei transilvăneni militau pentru răspândirea culturii raționaliste moderne, pentru schimbarea mentalităților, redeșteptarea conștiinței naționale și emanciparea social-politică a poporului. Spre deosebire de alte culturi europene, care s-au distanțat de umanism, afirmând principii absolut noi, în spațiul românesc se înregistrează o prelungire a umanismului în Iluminism, deși se propune un nou model, european, de gândire.

Documentul cel mai reprezentativ pentru mișcarea iluministă din Transilvania îl reprezintă *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae*, înaintat curții de la Viena în anul 1791 și semnat de „clerici, nobili, militari și orășeni în *Transilvaniae valachicae*”. Prin acest document, se cerea recunoașterea românilor din Transilvania ca națiune egală în drepturi cu celelalte din Imperiul Austriac. Cele cinci deziderate de bază sunt precedate de un excurs istoric făcut de Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior ș.a., în scopul consolidării națiunii. Totodată, în plan stilistic, *Supplex* se distinge prin stilul decent și elegant al limbajului, ca și prin echilibrul frazei, lipsită de ardoarea și violența amenințătoare ale altor asemenea documente.

Școala Ardeleană continuă ideile cronicarilor privind originea latină a limbii române și a poporului român, pe care le aprofundează cu observații științifice de ordin fonetic și gramatical. Totodată, militează pentru cultivarea limbii prin literatură și pentru profesionalizarea studiului limbii, scriind gramatici și dicționare: *Disertație pentru începutul limbii romane* de Petru Maior, *Elementa linguae daco-romaniae sive valachicae* de Samuil Micu și Gheorghe Șincai, *Lexiconul românesc-lătesc-unguresc-nemțesc*, operă colectivă coordonată de Petru Maior. Opera literară fundamentală pentru Iluminismul românesc, dar și un reper pentru literatura română din toate timpurile este *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu.

În Moldova și în Țara Românească Iluminismul s-a manifestat mai puțin pregnant. Totuși, activitatea complexă a lui Dimitrie Cantemir, „principele luminat”, se prelungește înspre noul curent nu doar sub raport cronologic, ci și ca viziune asupra culturii. Boieri cărturari și filantropi precum Dinicu Golescu și Iordache Golescu desfășoară o intensă activitate de tipărire a unor cărți și manuale, traduc lucrări, subvenționează primele gazete în limba română, le acordă tinerilor burse pentru studii în străinătate. Călătorind mult prin lume, Dinicu Golescu ia contact cu civilizația apuseană și încearcă să transfere unele forme de cultură în spațiul românesc. Își publică impresiile de călătorie și reflecțiile în lucrarea *Însemnare a călătoriei mele*.

Gheorghe Lazăr, după studiile făcute la Viena, înființează la București școala românească de la „Sfântu Sava”, unde vor studia viitorii pașoptiști, dintre care se distinge, prin vocația iluministă, Ion Heliade-Rădulescu.

În plan politic, după ce se instalează domniile fanariote, se creează o anumită filieră – cea a protipendadei grecești – de pătrundere a ideilor dinspre Iluminismul francez.

Idei și principii ale Iluminismului românesc :

- Latinitatea limbii și a poporului nu sunt afirmate și susținute intuitiv, ci pe baza unei serioase documentări, în bibliotecile din Viena și Roma.

- Proiectarea activității într-o manieră integrată, pe mai multe dimensiuni, care, toate, aveau ca scop propășirea poporului : istoria, filologia, teologia, pedagogia, științele naturii.
- Întemeierea unor școli în limba română, în acest scop traducându-se și adaptându-se la specificul românesc și manuale.
- Popularizarea științei, care ajunge astfel la mai mulți oameni, încât accesul la cultură și la educație este mai mare decât în umanism.
- Transformarea istoriografiei, specializându-se sub forma celor două domenii pe care le acoperea în trecut : știința istoriei și creația literară propriu-zisă.
- Exagerarea unor teorii privind puritatea etnică și lingvistică a românilor, recunoscând numai cultura română.
- Refacerea legăturilor cu romanitatea occidentală, ceea ce plasează cultura română într-un context european favorabil dezvoltării și progresului.

Țiganiada sau Epoca Luminilor între ideal și parodie

Temă de reflecție

„Fără exagerare, *Țiganiada* este poemul Iluminismului românesc și în același timp al celui european, cu toate contradicțiile și utopiile sale lucid demitizate.” (Dumitru Popovici)

Ion Budai-Deleanu (1760-1820) este cea mai importantă personalitate afirmată în cadrul Școlii Ardelene, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea. Personalitate polivalentă, cu proiecte grandioase, realizate însă doar parțial, în domeniile filologiei, istoriei, literaturii, dreptului, Ion Budai-Deleanu rămâne în istoria literaturii noastre drept creatorul epopeii eroicomiche *Țiganiada*, singura operă de acest fel terminată, deși proiecte similare au avut și alți scriitori (Costache Negruzzi, Ion Heliade-Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu).

Între 1777 și 1783 studiază la Viena filosofia și teologia, apropiindu-se, prin formație și aspirație, de grupul tinerilor români care învățau în același spațiu universitar, dintre care se disting Gheorghe Șincai și Petru Maior. Liber în idei și convingeri politice, a avut curajul riscului de a alege exilul în locul oricărei concesiuni politice și sociale privind situația românilor din Transilvania. Prestigiul său ca om de cultură și excepțional jurist l-a ridicat la funcția de prim-consilier al tribunalului nobiliar, recunoscându-i-se titlul de nobil.

Opera sa acoperă, cronologic, întreaga existență creatoare a scriitorului, de la epoca vieneză, când face traduceri, până în anii de dinaintea morții, când avea aprobare pentru tipărirea *Lexiconului românesc-nemțesc și nemțesc-românesc*. Primele lucrări pe care le-a publicat aparțin domeniului juridic ; a urmat o serie de scrieri istorice, care, din păcate, au rămas în manuscris în latină. A avut, de asemenea,

preocupări filologice, scriind studii de gramatică, ortografie, lexicografie. Cea mai valoroasă operă de acest fel avea să fie marele dicționar poliglot, în zece volume, dintre care au fost definitive înă numai patru.

Țiganiada sau Tabăra țiganilor (Poemation eroi-comico-satiric), în ultima variantă, terminată în 1812, este opera care îl reprezintă cel mai complet ca spirit și ca temperament, un text complex, deopotrivă alegorie a sistemului politic din Transilvania acelor timpuri, parodie a miturilor creștine și satiră cu accente pamfletare având ca obiect toate tarele societății și ale omului în genere.

Textul propriu-zis este precedat de un prolog și o „Epistolă închinătoare” către un personaj imaginar, Mitru Perea, vestit cântăreț. Prologul este o meditație estetică nostalgică pe tema scriitorului și a limbii literare, a opțiunii autorului pentru epopee în varianta sa eroicomică. El observă că niciuna dintre limbile europene nu s-a ridicat la un asemenea grad de rafinament încât să repete fenomenul spiritual al literaturii homerice. Explicația este absența nu a eroilor care să fi dat naștere epopeilor, ci a unor artiști care să fi posedat în aceeași măsură ca Homer „măiestria voroabei”. Chiar și istoria noastră se bucură de nume eroice ca Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, însă la vremea scrierii *Țiganiadei* limba nu ajunsese la un asemenea rafinament ca se încerce abordarea eposului eroic. Budai-Deleanu conștientizează disoluția genului eroic în literatură și, din această cauză, îi potolește, deocamdată, „pofa de a cânta ceva” cu această „jucăreauă” numită *Țiganiada*.

„Epistolia întreagă e o stratagemă de recomandare ce susține alegoria” (Dumitru Popovici, *Studii literare*), o convenție narativă prin care scriitorul îi încredințează istoria *Țiganiadei*, testamentar, lui Mitru Perea. Ca și Costin în prefața la *Viața lumii*, Budai-Deleanu spune că a fost stimulat de „poesiile frumoase” din limbile latină, italiană, franceză și că a încercat să valorifice și el expresivitatea limbii române. Previne, de asemenea, cititorul asupra sensului ascuns al textului, alegoric : „Însă tu bagă samă bine, căci toată povestea mi se pare că-i numai o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțeleg ș’alții carii tocmai așa au făcut și fac ca și țiganii oarecând. Cel înțelept va înțelege”. Scriitorul atrage atenția, cu justificată mândrie, asupra originalității textului : „Această operă nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă, ci chiar izvoditură noao și originală românească”.

Modelele care l-au inspirat în geneza operei sunt citate de autorul însuși, ca texte ce aparțin seriei epice de tip parodic : „Homer, *Batrachomyomachia* («Bătălia șioarecelor cu broaștele»), Tassoni, *La secchia rapita* («Vadra răpită»), Casti, *Gli animali parlanti* («Jivinele vorbitoare»).

Fiind lipsit de modele naționale, de protectori și prieteni literați, autorul se confesează la început hârtiei deoarece, așa cum argumentează poetic în subsolul textului, „Hârtia e răbdătoare, căci pe dânsa poți scrie ce vrei, bun și rău”. Poetul i se adresează, într-un *laudatio* cu rol de invocație : „O ! tu, hârtie mult răbdătoare, / Care pe spate-ți, cu voie bună, / Toată înțelepția de supt soare / Și nebunia porți împreună, / Poartă ș’aceste stihuri a mele, / Cum ți le dau, și bune, și rele”.

Ceea ce singularizează textul în literatura secolului al XIX-lea și îi atestă modernitatea este subtextul, o a doua operă ce o completează pe prima cu o altă serie de

personaje, cu nuanțări și explicații ce lămuresc evenimente, idei sau conflicte ale planului epic propriu-zis. Personaje ca Eruduțian, Mitru Perea, Musofilis, Filologos, Criticos, Adevărovici, Răbdăceanul, Sfântoiescul, Politicos etc. schimbă replici, susțin păreri, intră în dispute, Budai-Deleanu anunțând astfel literatura modernă și postmodernă din secolul XX. Așa cum va face peste aproximativ un secol și jumătate Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, scriitorul plasează în subsol personaje ce compun un fel de artă poetică a poeziei culte, jucând rolul contestatarului (Cocon Idiotiseanu), respectiv al apărătorilor (Cocon Simplițian și Mitru Perea) ai acesteia.

După cum observă Ioana Em. Petrescu, „*Țiganiada* este o epopee mixtă, cu o structură inedită în care eroicomicul fuzionează cu eroicul pur, mărturisind coexistența, în spiritul autorului, a unei tendințe demitizante și a aspirației de a recupera mitul eroic” (*Ion Budai-Deleanu și eposul cosmic*).

Textul este **structurat** în 12 cânturi, organizarea metrică este simplă și originală, de 11-12 silabe, iar la nivel **compozițional** se disting două planuri. Critica literară a vorbit despre „caracterul oarecum inform al construcției, care sfidează anatomia clasică a poemului conceput de poeticile antice” (Mircea Vaida, *Ion Budai-Deleanu*), introducând forme baroce de construcție și expresie.

Acțiunea este plasată în **timpul domniei lui Vlad Țepeș**, cu toate că țiganii, personajele operei, au o existență paralelă cu istoria. Ei nu se integrează în lumea lui Țepeș, creându-se, de fapt, **două planuri paralele** de evoluție a epicii, cu foarte puține puncte de interferență, sub forma a două scene comice: Vlad Țepeș luptă cu otomanii, în timp ce țiganii înfruntă turma de tauri îndrăciți, crezând că sunt turcii; în alt episod, oastea lui Țepeș îi urmărește pe turci, părăsind câmpul de luptă, iar în urma lor vin țiganii și culeg roadele luptei, prădând corturile abandonate.

Ambele timpuri – cel istoric, al lui Țepeș, și cel contemporan, al țiganilor – îi folosesc autorului ca pretext pentru a critica starea națională și socială a românilor transilvăneni, dat fiind faptul că imaginea lui Țepeș este una emblematică pentru idealul de conducător luminat al secolului al XVIII-lea.

Firul epic nu este liniar și continuu, producându-se numeroase ramificații și interferențe între acțiunea grupurilor de țigani și evoluția solitară, individuală a lui Parpangel, parodia eroului picaresc în căutarea iubitei, Romica. Timpul prezent al acțiunii este scurt – nu durează mai mult de un anotimp. Digresiunile sunt istorice (pentru a justifica plasarea acțiunii în timpul lui Vlad Țepeș) și folclorice (pentru delectare, după cum notează, în subsol, autorul). Așa cum observă Romulus Munteanu, „de la evenimentul istoric real se face adesea cu ușurință saltul într-o lume imaginară, oamenii, sfinții și demonii întâlnindu-se pe cele mai diverse traiectorii ale existenței”.

Prezentarea personajelor se face atunci când cetele de țigani defilează prin fața domnitorului. Fiecare grup are un simbol și un conducător: de exemplu, voievodul argintarilor este Parpangel, iar simbolul este cioara. Vlad Țepeș îi privește cu multă compasiune pe acești oameni zbuciumați în dorința lor de a avea o țară, încercând să-i atragă spre sine, însă fără să reușească. Chemarea țiganilor în ajutorul domnului este un truc al poetului, care vrea să demonstreze că este ceva tragic în eroismul

comic al țiganilor, ce trebuie văzuți ca un element al caricaturii, al alegoriei sub care se ascunde satira.

În cânturile X și XI apar cei mai înțelepți și mai învățați oameni ai colectivității: Baroreu, Slobozan și Janalău, autori ai unor discursuri fără ecou, pentru că niciunul dintre ei nu reușește să convingă mulțimea să adopte o formă de stat sau alta (democrația, monarhia, republica). Meșteșugul de bază al țiganilor este să țină nesfârșite sfaturi, în care nu ajung la nicio concluzie, deoarece toți vorbesc și nimeni nu ascultă.

Condițiile fericirii lor viitoare sunt un petec de țară și hrană din belșug. La portretul-caricatură al grupului etnic se adaugă această obsesie – foamea. Cel mai bun stimulent folosit de domn pentru a-i face să străbată drumul simbolic de la Flămânda la Inimoasa sunt „carele cu pită” așezate înaintea convoiului. Pentru ei totul e făcut să fie comestibil: „șipot dă răchie”, „munți de zahăr”, „baltă de vin”, „dealuri de caș” etc.

În cântul IX, Parpangel povestește aventurile prin care a trecut după ce, leșinat în urma unei căzături în bălăie, cineva îl conduce, ca pe Dante în *Divina Comedie*, într-o călătorie prin Iad și prin Rai. În imaginația eroului, „Raiul e grădina desfătă”, o minune „Dă mintea omenească negăcită” și de neexprimat cu mijloacele graiului uman: „Măcar de-aș avea eu limbi o mie/ Și-atâte guri bine grăitoare,/ Nu v-aș putea spune, nici scrie/ Lăcașurile desmierdătoare/ Și frumusețile raiului toate,/ Care pentru cei buni sunt gătate”. Însă atracția cestui tărâm nu este generată de liniștea și mulțumirea sufletească ale celui ce ajunge în el, ci de cantitățile enorme de mâncare și de băutură: „Râuri dă lapte dulce pă vale/ Curg acolo și dă unt păraie,/ Țărmurile-s dă mămăligă moale,/ dă pogăci, dă pite și mălaie !.../ O, ce sântă și bună tocmeală !/ Mânci cât vrei și bei fără ostăneală”.

În ceea ce privește **spațiul**, semnificativ este faptul că toate episoadele se desfășoară sub cerul liber, exceptând popasul lui Parpangel în castelul din „pădurea nălucită”, transformat și el de Sfântul Spiridon în mlaștină, atunci când crede că eroii (Parpangel și Romica) sunt pe punctul de a cădea în păcat. Scenele se succedă dinamic, iar tablourile sunt vii, autentice. Anecdotele abundă, acțiunea fiind de multe ori întreruptă pentru inserarea acestora. Umorul și caricatura se împletesc în scenele de tragicomedie, obținându-se efecte comice chiar și atunci când situațiile au o aparență serioasă.

Arta narativă rafinată și modernă atestă „mari calități de prozator” ale autorului, ce reușește să alcătuiască „istorisirea ca o vastă mișcare epopeică, adesea frântă, creând impresia de unitate globală printr-o subtilă artă a fragmentării” (Mircea Vaida, *Ion Budai-Deleanu*).

În concluzie, *Țiganiada* poate fi considerată apogeul artistic al iluminismului românesc, ca un simbolic „tratată de fericire” (Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul cosmic*) conceput în mod epopeic, efect al viziunii curajoase și inovatoare a unui autor pe deplin integrat gândirii europene a timpului.

Perioada modernă

Secolul al XIX-lea – începutul secolului XX

Temă de reflecție

„Așezați geograficește și sufletește între influențe care ne vin dintr-o parte și din alta, sufletul nostru și-a alcătuit un echilibru din caractere luate și dintr-o parte, și din alta. Aceste influențe duble n-au rămas însă între ele în conflict, în dualism. În sufletul nostru ele s-au topit formând o sinteză nouă, un echilibru.” (Mihai Ralea)

Competență specifică

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

Perioada pașoptistă. România între Occident și Orient

Perioada pașoptistă

Perioada pașoptistă (1830-1860) marchează în spațiul românesc începutul epocii moderne, fiind caracterizată

ca un timp al înnoirilor, al căutărilor și al definirilor. Acum se intensifică preocupările oamenilor de cultură orientate, pe de o parte, către conturarea unui specific cultural național, articulat în valorile lui perene, iar pe de altă parte, către găsirea unor căi de dialog cu celelalte culturi europene, în spiritul deschiderilor specifice epocii. Cuvântul scris, care circulă din ce în ce mai mult, devine instrumentul principal de afirmare nu numai a unor principii și valori naționale, ci și a unei sensibilități la nou și la schimbare, în toate formele lor de manifestare, într-o epocă în care întreaga Europă parcurge o vârstă a transformării și a regăsirii în formele noi ale romantismului.

Mesianismul, spiritul revoluționar, implicarea în viața cetății, spiritul critic, conștiința patriotică, sentimentul pionieratului, retorica sinceră, entuziasmul sinergic etc. sunt trăsături particulare ale unor oameni de cultură formați, mulți dintre ei, în atmosfera de efervescență a universităților occidentale, precum : Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Matei Millo, Costache Negri (Moldova), Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac, Constantin A. Rosetti (Țara Românească),

Simion Bărnuțiu, Timotei Cipariu, August Treboniu Laurian, Andrei Mureșanu, Andrei Șaguna, Alexandru Papiu-Ilarian (Transilvania).

Obiectivele pașoptismului românesc depășesc însă sfera strictă a culturii și a literaturii, vizând independența politică a țării, libertatea națională, unirea celor trei provincii românești, dezvoltarea învățământului, a presei, a teatrului, intensificarea traducerilor, facilitarea accesului la educație al cât mai multor tineri etc.

Dacia literară

Dacia literară și întreaga mișcare culturală ideologică și literară pe care a generat-o au meritul de a fi pus bazele modernizării culturii românești, într-o epocă în care întreaga Europă era animată de mari frământări și schimbări pe toate planurile vieții sociale. Dacă la începutul secolului românii se aflau „încă în stadiul gramatical și lingvistic al culturii” (Șerban Cioculescu), în timp ce în Occident romantismul era în plină expansiune, momentul 1840 marchează o schimbare de atitudine radicală, cu rădăcini în contextul social-politic al momentului. Unitatea națională era încă un deziderat, nu existau instituții culturale de tradiție, limba literară nu era aceeași, existând diferențe specifice celor trei provincii românești, astfel încât meritul celor care au încercat să atenueze decalajul cultural existent este cu atât mai mare.

Deși în epocă erau editate reviste de cultură (*Albina românească* – la Iași, sub conducerea lui Gheorghe Asachi; *Curierul românesc* – la București, sub conducerea lui Ion Heliade-Rădulescu; *Gazeta de Transilvania*, cu suplimentul literar *Foaie pentru minte, inimă și literatură* – la Brașov, sub redacția lui George Barițiu), se impunea armonizarea tuturor eforturilor în vederea realizării unității culturale înaintea celei politice. De altfel, Kogălniceanu sublinia acest lucru: „În sfârșit țărul nostru este realizația dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”.

Prin cele trei numere apărute, revista *Dacia literară* a reprezentat un adevărat ferment spiritual ce a generat efecte de lungă durată în întregul spațiu al sensibilității și al gândirii românești. Apariția ei, în 1840, este salutăată de Ion Heliade-Rădulescu în paginile *Curierului românesc*: „Nu putem decât a ne bucura, împreună cu toată nația, despre dobândirea unei asemenea averi literare. Printr-însa vedem acum curat că am avut și avem toți românii aceeași limbă pe care mulți din munteni, moldavi și ungureni au vrut s-o facă fâșii și s-o împărțească în atâtea fâșii mai câte și sate. Râvna și planul dlui Kogălniceanu este vrednic de toată lauda și recunoștința”.

Patru erau idealurile spre care își îndreptau eforturile artizanii culturali ai momentului, reunite în vocea lui Mihail Kogălniceanu, care semnează „Introducția” din primul număr. Primul era crearea unei limbi literare unice și a unei literaturi originale, reprezentativă pentru toți românii. Sursele acestei originalități nu puteau fi legate decât de folclorul românesc, de istoria neamului, de natură și de realitățile social-politice ale timpului. În acest sens, fiecare scriitor și fiecare om de cultură și-au adus contribuția prin lucrări teoretice de popularizare, prin antologii de poezie populară, prin articole de presă, conferințe sau opere literare care să verifice prin formă și conținut principiile enunțate în articolul-program. Kogălniceanu însuși culege o orație de nuntă și prezintă în detaliu toate ceremoniile, cu simpatia cuvenită.

Negruzzi scrie veritabile pagini de proză în care descrie costumele populare românești, dă exemple de poezii folclorice cu un deceniu înaintea celor culese de Alecsandri, iar Russo deplânge moartea trecutului și risipirea în timp a obiceiurilor populare. În *Cugetări*, el arată: „Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură, spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradițiile și obiceiurile pământului, unde stau ascunse încă formele și stilul; și, de aș fi poet, aș culege mitologia română, care-i frumoasă ca și aceea latină sau greacă; de aș fi istoric, aș străbate prin toate bordeele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de aș fi gramatic, aș călători pe toate malurile românești și aș culege limba”.

Se dorea cu fervoare renunțarea la traduceri și la imitațiile mediocre ale creațiilor din alte literaturi, deoarece, așa cum arată Kogălniceanu, „dorul imitației s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! Că sunt numai traducții din alte limbi, și încă și acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură”. Așa cum arată George Ivașcu, „Kogălniceanu înțelege să critice abuzurile, nu principiul însuși; era împotriva superficialității și a maimuțării Apusului, nu împotriva preluării de cărți folositoare și idei bune” (*Din istoria criticii și a teoriei literare românești*).

Scriitorii de la *Dacia literară* sunt primii ce resimt necesitatea criticii literare, o dorință întemeiată dacă avem în vedere multitudinea de texte publicate fără niciun discernământ estetic. Se impunea așadar un filtru al valorii, crearea unui set de principii în funcție de care să fie judecată și apreciată opera de artă. Kogălniceanu anunță o critică nepărtinitoare – „Vom critica cartea, iar nu persoana. Vrajmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare” –, dând de înțeles că a trecut etapa aprobărilor binevoitoare, a sloganului: „Scrieți, băieți, numai scrieți!”.

Deși în programul *Daciei literare* nu apare cuvântul *romantic* și nici nu se face aluzie la vreo apartenență de „școală”, acest articol reprezintă manifestul romantismului românesc. „El este sincron cu acela din Rusia, Spania, Portugalia și din alte țări.” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I)

„Echipa *Daciei* constituie prima generație românească la care decalajul față de Apus nu se mai simte; pentru ei Europa e un partener de dialog, nu un mit și nu o utopie. Ei își pun problema «recuperării» în mod lucid, iar soluția la care se opresc, «a asimilării selective», corespunde efectiv dublei vocații a culturii noastre către 1840: de a călători pe toate drumurile spiritului fără a înceta să fie ea însăși, de a-și afirma personalitatea fără a-și vinde sufletul. Încât, pentru a spune totul într-un cuvânt, generația lui Kogălniceanu are meritul de a fi făcut romantismul plauzibil conștiinței românești.” (George Ivașcu, *Din istoria criticii și a teoriei literare românești*)

România, între Orient și
Occident în proza lui
Vasile Alecsandri

Personalitatea și opera lui Vasile Alecsandri au un rol întemeietor în cultura și literatura române. Despre Alecsandri nu se poate spune că aparține unei singure

epoci literare, pentru că activitatea sa se întinde pe mai multe decenii. Începe să scrie în perioada de ascensiune a romantismului și își încheie cariera literară în plin clasicism, putând fi considerat, ca și Grigore Alexandrescu, un scriitor de tranziție între romantism și clasicism. Evoluția lui Alecsandri este cea a oricărui creator în drumul său către perfecțiune, de la o literatură ușoară, decorativă, ocazională până la una de profunzime, trădând aspirații esențiale ale omului.

Alecsandri a fost, în primul rând, o personalitate covârșitoare, extraordinar de puternică, având în literatură un rol asemănător cu cel al lui Maiorescu în cultură, mai târziu. Implicat în viața politică, socială, literară, culturală, iubit și aclamat de mulțime, luat ca model de confrății scriitori, Alecsandri a avut o influență fără precedent în epocă, recunoscută de toți marii oameni de cultură care i-au urmat.

Tematica operei sale este variată, fiind cuprinsă în lucrări aparținând celor mai diverse genuri și specii literare: istoria națională, marile evenimente social-politice ale epocii (*Dumbrava Roșie*, *Despot-Vodă*, *Deșteptarea României*, *Hora Unirii*, *Moldova în 1857*, *Dan*, *căpitan de plai*, *Ostașii noștri*, *Dezrobirea Țiganilor*, *Oda ostașilor români*), critica moravurilor sociale și politice ale societății contemporane (*Chirița în Iași*, *Chirița în provincie*, *Balta Albă*, *Iorgu de la Sadagura*, *Istoria unui galbân și a unei parale*, *Plugul blăstămat*), folclorul, cules, prelucrat și devenit sursă de inspirație pentru creații originale (*Poezii populare*, *Balade – Cântice bătrânești*, *Românii și poezia lor*, *Doine și lăcrămioare*, *Legende*), natura (*Pasteluri*).

Proza lui Alecsandri este considerată de o parte a criticii segmentul cel mai consistent al operei sale, marcă și oglindă fidelă a personalității omului: „Trecând peste limba literară, insuficient fixată la acea vreme, dar căreia prozatorul îi dă culoare și strălucire, modernizând unele convenționalisme romantice demodate, printr-un umor și o ironie nesecate, putem spune că proza ne face mai bine cunoștință decât restul operei cu acel *gentiluomo* care a fost Alecsandri, călăuzit de bun-simt și de spirit, demn înaintea adversităților și, mai presus de orice, iubitor de țară; ea îi dă girul de scriitor clasic a cărui memorialistică poate fi citită și azi cu plăcere...” (Sanda Radian, „Prefață”, în Vasile Alecsandri, *Proză*, vol. I).

În lucrarea monografică *Vasile Alecsandri*, referindu-se la subiectele prozei sale, Emil Ghițulescu desprinde patru direcții mai importante: descrierea călătoriei, critica moravurilor sociale și politice ale epocii, prezentarea sentimentelor de iubire și evocarea politică și biografică. Anticipând modernismul secolului XX, scriitorul desființează granițele rigide dintre specii, astfel încât proza devine expresia fidelă a spiritului lui Alecsandri, dacă avem în vedere și faptul că, multe dintre lucrări fiind nedefinitivate, are calitatea de a ne dezvălui laboratorul de creație al scriitorului. Dacă lirica și dramaturgia se subordonează unui program estetic și social bine precizat, proza păstrează naturalețea și spontaneitatea omului Alecsandri.

Deși de factură foarte diversă (narațiune romantică – *Buchetiera de la Florența*, *Mărgărita și Dridri*; jurnal de călătorie – *O primblare la munți*, *Călătorie în Africa*; epistolă – *Pâinea amară a exilului*; amintire – *Porojan*; scrieri alegorice – *Povestea unui galbân și a unei parale*; fiziologie – *Iașii în 1848*, *Borsec și Balta Albă*), proza

lui Alecsandri poate fi pusă aproape în totalitate sub semnul memorialisticii, pentru că „ea pornește de la un fapt real, trăit de către scriitor și relatat de el fie în calitate de narator ori de personaj-martor, fie transmis de personajul central autobiografic” (Sanda Radian, „Prefață”, în Vasile Alecsandri, *Proză*, vol. I).

Stilul narativ al lui Alecsandri a fost, de asemenea, remarcat de voci importante ale criticii autohtone, cum este Dumitru Micu: „Delicioasă e proza narativă – și proza în general – a lui Alecsandri. Indiferent de specii: nuvele, corespondență, această proză e scrisă alert, spiritual, cu vervă, consolidată prin scene vii, unele dialogate. În prozele de imaginație nu partea epică, senzațională, romanțioasă reține atenția, ci pictura de medii, peisaje, interioare” (*Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I).

Istoria unui galbân

Textul *Istoria unui galbân* a fost publicat în anul 1844 în revista *Propășirea* din Iași și inclus mai târziu, în 1876, în volum. Geneza operei este legată de o realitate a timpului, privind diversitatea monetară din Țările Românești, ca semn al efervescenței comerciale, economice, al cosmopolitismului din epocă, manifestat prin întretăierea de civilizații în spațiul românesc. Astfel, se înregistrau reminiscențe ale sistemului fanariot, influența turcă, moștenită din trecut, semnele apropierei de Rusia, dar și moda occidentală, constând în adoptarea, în general, a modelului francez și în încercările unor oameni de cultură – ca, de exemplu, Ion Heliade-Rădulescu – de a-l impune pe cel italian, în speranța unei reromanizări. Acest caracter eterogen al culturii și al civilizației românești din secolul al XIX-lea se manifestă în operă nu doar la nivelul structurilor narative și al personajelor, ci și la acela al limbajului, textul remarcându-se printr-un veritabil plurilingvism, constând în utilizarea limbilor română, franceză, turcă, latină, italiană.

Titlul inițial – *Istoria unui galbân și a unei parale* – anticipa cele două „povești” ce urmau a fi rostite de galben și de para. Autorul nu și-a materializat însă proiectul, scriind numai istoria galbenului. Oricum, aspectul ironic și parodic al titlului rezultă din simetria realizată cu opere celebre din literatura universală, cum este *Romeo și Julieta* sau *Tristan și Isolda*.

Tematica textului este generoasă și cuprinde atât aspecte sociale (dreptatea, robia, conflictele sociale, vânzarea ȝiganilor, viața de salon, rebeliunea, bonjurismul, la modă în epocă, haiducia, corupția etc.), cât și sentimentale (schema de la care se pleacă este iubirea trecută dintre galben și para, care sugerează „tocirea” acestui sentiment în timp, asemenea monedelor-personaje; se adaugă, ca variantă, iubirea sinceră dintre Zamfira și Nedelcu, iubirea pasională a tânărului pentru doamna din înalta societate și iubirea familială).

Subiectul cuprinde avatururile galbenului, care trece de la un stăpân la altul, dintr-un buzunar în altul și, implicit, dintr-o societate în alta, trăind, astfel, experiențe inedite pe care le povestește sincer, obținându-se o viziune obiectivă, demistificatoare, lucidă a autorului asupra societății timpului. Au loc răsturnări temporale,

lui Alecsandri poate fi pusă aproape în totalitate sub semnul memorialisticii, pentru că „ea pornește de la un fapt real, trăit de către scriitor și relatat de el fie în calitate de narator ori de personaj-martor, fie transmis de personajul central autobiografic” (Sanda Radian, „Prefață”, în Vasile Alecsandri, *Proză*, vol. I).

Stilul narativ al lui Alecsandri a fost, de asemenea, remarcat de voci importante ale criticii autohtone, cum este Dumitru Micu: „Delicioasă e proza narativă – și proza în general – a lui Alecsandri. Indiferent de specii: nuvele, corespondență, această proză e scrisă alert, spiritual, cu vervă, consolidată prin scene vii, unele dialogate. În prozele de imaginație nu partea epică, senzațională, romanțioasă reține atenția, ci pictura de medii, peisaje, interioare” (*Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I).

Istoria unui galbân

Textul *Istoria unui galbân* a fost publicat în anul 1844 în revista *Propășirea* din Iași și inclus mai târziu, în 1876, în volum. Geneza operei este legată de o realitate a timpului, privind diversitatea monetară din Țările Românești, ca semn al efervescenței comerciale, economice, al cosmopolitismului din epocă, manifestat prin întretăierea de civilizații în spațiul românesc. Astfel, se înregistrau reminiscențe ale sistemului fanariot, influența turcă, moștenită din trecut, semnele apropierei de Rusia, dar și moda occidentală, constând în adoptarea, în general, a modelului francez și în încercările unor oameni de cultură – ca, de exemplu, Ion Heliade-Rădulescu – de a-l impune pe cel italian, în speranța unei reromanizări. Acest caracter eterogen al culturii și al civilizației românești din secolul al XIX-lea se manifestă în operă nu doar la nivelul structurilor narrative și al personajelor, ci și la acela al limbajului, textul remarcându-se printr-un veritabil plurilingvism, constând în utilizarea limbilor română, franceză, turcă, latină, italiană.

Titlul inițial – *Istoria unui galbân și a unei parale* – anticipa cele două „povești” ce urmau a fi rostite de galben și de para. Autorul nu și-a materializat însă proiectul, scriind numai istoria galbenului. Oricum, aspectul ironic și parodic al titlului rezultă din simetria realizată cu opere celebre din literatura universală, cum este *Romeo și Julieta* sau *Tristan și Isolda*.

Tematica textului este generoasă și cuprinde atât aspecte sociale (dreptatea, robia, conflictele sociale, vânzarea Țiganilor, viața de salon, rebeliunea, bonjurismul, la modă în epocă, haiducia, corupția etc.), cât și sentimentale (schema de la care se pleacă este iubirea trecută dintre galben și para, care sugerează „tocirea” acestui sentiment în timp, asemenea monedelor-personaje; se adaugă, ca variantă, iubirea sinceră dintre Zamfira și Nedelcu, iubirea pasională a tânărului pentru doamna din înalta societate și iubirea familială).

Subiectul cuprinde avatarurile galbenului, care trece de la un stăpân la altul, dintr-un buzunar în altul și, implicit, dintr-o societate în alta, trăind, astfel, experiențe inedite pe care le povestește sincer, obținându-se o viziune obiectivă, demistificatoare, lucidă a autorului asupra societății timpului. Au loc răsturnări temporale,

anticipări, retrospecții, astfel încât se creează discontinuități în organizarea subiectului, dar se creează și suspansul prin amânarea povestirii unor întâmplări sau prin amplificarea curiozității ascultătorului datorită unor amănunte picante. Traseul existențial aventuros al galbenului începe în cutia autorului, unde intră într-un conflict cu paraua, dar, când se recunosc și își amintesc de tinerețea și de iubirea de altădată, evocă împreună etape din existența lor, vocea care dobândește rolul naratorului fiind cea a galbenului. Sunt conturate, în microsecvențe epice, întâmplări petrecute grație călătoriei galbenului prin pungile și buzunarele multor personaje: boierul, judecătorul, tânărul, evreul, haiducul, soția boierului, Zamfira, cerșetorul, poetul, autorul. Paraua joacă rolul confidentului, al ascultătorului, dar și al *raisonneur*-ului care judecă și interpretează ce i se povestește.

La nivel compozițional sunt folosite clișeele romanului picaresc, demontate, în fond, prin intermediul satirei. Acest tip de scriere literară, cultivată de Miguel de Cervantes, Daniel Defoe, Mark Twain și alții, propune ca personaj central picarul, un individ simpatic, aventurier, vagabond, șmecher, mereu în căutarea unor noi experiențe care să-l ajute să se lupte cu toate convențiile sociale.

Autorul sugerează coexistența și, uneori, conflictul dintre Orient și Occident cu ajutorul a două monede reprezentative pentru cele două spații și civilizații: galbenul olandez (Occidentul) și paraua turcească (Orientul). De asemenea, își introduce deliberat personajele într-o polemică semnificativă pentru dezbaterile din epocă pe tema viabilității celor două tipuri de modele culturale și sociale.

Structura textului este foarte modernă, cu un caracter hibrid, opera fiind o inedită sinteză a celor trei genuri. Există o primă ramă, aparținându-i, ca voce, autorului-narator (instanță inedită, dezvoltată, în perioada interbelică, de Camil Petrescu în *Patul lui Procust*), în care se fixează cadrul narativ. Dialogul dintre galben și para are valoarea unei inserții dramatice, care creează pretextul necesar introducerii poveștii în sine. În interiorul acestui dialog intervine naratorul-autor, exercitându-și astfel funcția de regie sau de control. Rama încheie, de asemenea, opera, fiind urmată de „Nota bene”, mențiune având o funcție diegetică precisă, care vizează convenția romantică a visului, legătura cu cititorul („rog dar pe iubiții mei cititori”), precum și promisiunea sau anticiparea unei noi povești, într-un ritual ce amintește de scenariul din *O mie și una de nopți*.

Elementele dramatice ale operei sunt numeroase, cel mai important fiind dialogul, care însă nu este introdus în mod obișnuit, prin intermediul stilului direct, ci replicile eroilor urmează după numele acestora, ca într-o piesă de teatru, fără intervenția naratorului. De asemenea, parantezele în care autorul descrie stările personajelor, tonul, atitudinea, gestică – „oftează împreună”, „cu spaimă”, „coborând glasul”, „cu entuziasm”, „varsă o lacrimă de înduioșare” – sunt o prelungire a didascaliei din piesele de teatru. Se remarcă, în același spirit, prezentarea scenică a acțiunii și regia unor momente, ce beneficiază de toate ingredientele teatralității: camera inspiratoare, singurătatea autorului în noaptea cu lună, cutia în care se află cele două monede – replică la modelul „cutiei” sub care este, în genere, figurat teatrul antic –,

tăcerea, gesturile ritualice ale autorului ce-și aprinde o țigară, simțindu-și treptat sufletul împresurat de fantasmе etc. Într-un cuvânt, se creează convenția romantică necesară motivării poveștii în sine, mimându-se autenticitatea, în ciuda caracterului clar ficțional, după formula „teatrului în teatru”, intens exploatată în arta modernă.

Genul liric este reprezentat prin poeziile create de galben sau de diverșii stăpâni ai acestuia, la care se adaugă, în spiritul unei intertextualități *avant la lettre*, texte autentice ale unor poeți precum Pușkin, cu poemul *Țigani*, tradus de Alecu Donici. Nu lipsită de interes este și proza poetică plină de patetism, grațioasă și lacrimogenă, în fond un exercițiu de retorică prin care Alecsandri parodiază obiceiurile lingvistice ale poezilor contemporani.

La fel ca Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică* sau Ion Budai-Deleanu în *Țiganiada*, Vasile Alecsandri alege formula stilistică a **alegoriei** pentru a rosti adevăruri dureroase ale epocii în care trăiește: condiția Țiganilor, corupția din justiție, pseudovalorile cultivate de lumea bună, meschinăria slujbașilor statului etc. El alege să-și proiecteze viziunea asupra realității și a artei într-o monedă căreia îi dă viață.

Deși este scris la începutul secolului al XIX-lea, textul se remarcă prin multitudinea de elemente moderne și chiar postmoderne, cum ar fi parodiarea modelelor literare ale epocii, citarea unor scriitori români și străini, ca și a unor secvențe din operele lor, parafraza, dialogul în dialog, dublarea epicii cu aforisme, cugetările, maximele și proverbele care esențializează mesajul respectivei secvențe, ironia la adresa exagerărilor lingvistice ale unor confrăți, ca Ion Heliade-Rădulescu, apărător al purismului romanic al limbii, care dorea să îmbogățească în mod forțat limba română cu termeni din italiană, creând astfel o limbă artificială.

Așadar, nuvela *Istoria unui galbân* de Vasile Alecsandri reprezintă o operă de referință pentru proza românească din secolul al XIX-lea, o veritabilă sinteză între nou și vechi, între Orient și Occident, vizibilă la toate nivelurile, explicite sau implicite, ale substanței sale narrative, astfel încât este pe deplin întemeiată observația criticului Mihai Zamfir: „Naturaletă dialogului, schimbul spontan de replici, capacitatea autorului de a schița un portret prin câteva linii fac din această proză o capodoperă a literaturii pașoptiste” („Literatura pașoptistă”).

Balta Albă

„Sinteza între Occident și Orient, ce forma însăși structura intimă a ființei sale, o face Alecsandri în spiritualul tablou al civilizației române, așa cum o vede un francez la Balta Albă.” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

Balta Albă a fost scrisă în 1847, în urma călătoriei autorului în stațiunea cu acest nume. Ca **specie literară**, este o fiziologie, adică o narațiune apropiată de viața-povestire, cu puține personaje, a căror evoluție este bine delimitată în spațiu și timp. Ceea ce o diferențiază totuși de povestire este caracterul satiric, critica socială ce se întrevade în spatele notei umoristice a textului. Specia a fost la modă în perioada pașoptistă, urmărind să surprindă cu ironie datele caracteristice ale unui individ și să-l constituie

într-un tip literar. A fost cultivată de scriitori precum Costache Negruzzi (*Fiziologia provincialului*), Mihail Kogălniceanu (*Fiziologia provincialului în Iași*), Ion Heliade-Rădulescu (*Coconița Drăgana, Domnul Sarsailă, autorul*).

Formula narativă aleasă este cea a străinului, consacrată de Montesquieu în *Scrisorile persane* și împrumutată mai târziu și de Sadoveanu în *Zodia Cancerului*; ea îi dă scriitorului libertatea de a observa cu un ochi critic și de a dezvălui tarele societății românești din acele timpuri. Este o modalitate excelentă de a păstra narațiunea în limitele obiectivității și de a crea iluzia autenticității faptului trăit. Personajul auctorial are înfățișarea unui francez care călătorește pentru prima oară în Moldova, impactul noii realități asupra sa fiind cât se poate de evident. Impresiile sunt comunicate cu uimire, revelațiile succesive îl copleșesc, astfel încât, năucit, ajunge să se întrebe dacă ceea ce i se întâmplă este vis sau cruda realitate.

Ca organizare compozițională, textul este o povestire în ramă, personajul-narator destăinuindu-le unor prieteni aventura trăită atunci când a descins pe meleagurile românești: „Într-o sară din luna trecută eram adunați mai mulți prieteni, toți lungiți pe divanuri, după obiceiul oriental, și înarmați de ciubuce mari, care ne producea o atmosferă de fum vrednică de sala *selamlâcului* a unui pașă. Afară cerul era învălît de nori vineți, care se spărgea deasupra Iașului, cu gând de a-l spăla de glod și de păcate; dar în zădar ei își vărsa sudorile! (...) Printre noi se găsea un tânăr zugrav franțez, care pentru întâia dată ieșise din țara lui pentru a face un voiaj în Orient”. La acest cadru inițial se va reveni la sfârșitul povestirii, călătorul adresându-se din nou auditoriului: „Iată, domnilor, istoria voiajului meu la Balta Albă. În douăzeci și patru de ceasuri am văzut atâtea lucruri nepotrivite, atâtea contrasturi originale, că nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau de este o provincie sălbatică!”.

Subiectul îl prezintă pe tânărul francez plecând de la Paris pentru a întreprinde un voiaj în Orient, după moda timpului. Personajul-narator vede frumusețea locurilor de pe malul Dunării, aude pe vapor cuvintele *valah*, *Valahia* și, lămurit fiind de căpitan că acel pământ „era locuit de oameni cu totul străini de nația otomană”, se hotărăște să exploreze această lume, necunoscută lui până atunci. Crede că va avea de-a face cu ființe sălbatice și de aceea își pregătește pistoalele și se înarmează cu mult curaj. Află de la consulul francez din Brăila că peste zece mii de oameni s-au adunat în jurul unei ape ce vindecă tot felul de boli și, curios din fire, se hotărăște să pornească și el spre acel loc. Este momentul ce constituie intriga narațiunii, pentru că de aici înainte se vor derula tot felul de peripeții ale protagonistului, relatate cu mult umor și autoironie: călătoria cu acea „cutioară plină de fân, pe patru roți de lemn cu schițele stricate”, din care va fi aruncat de două ori, în compania „postașului” – „un om sălbatic, bărbos, strențeros și înarmat cu un harapnic lung de un stângen!”; înnoptarea în casa primitivă a unui localnic, pe un pat de lemn „fără așternut, fără perne, fără nimic!”; spaima de a doua zi dimineata, când crede, din cauza zgomo-tului infernal al zecilor de vehicule ce se îndreptau spre baltă, că „o bandă de sălbatici dușmani daseră năvală în sat”.

Punctul culminant marchează stupefacția călătorului atunci când, ajungând la Balta Albă, vede contrastul frapant dintre civilizații, discrepanța dintre opulența

unora și sărăcia altora, într-un spectacol de bâlci viu colorat, de un balcanism autentic : „Pe marginea unei bălți late zării deodată un soi de târg ce nu era târg, un soi de bâlci ce nu era bâlci ; o adunătură extraordinară, o înșirare neregulată de corturi, de căsuți de scânduri, de vizunii, făcute în rogojini, de brașovence, de cai, de boi, de oameni, care înforma de departe una din priveliștile cele mai originale de pe fața pământului. Lângă o cutie de scânduri, unde bogatul trăgea ciubuc, se clătina de vânt o șatră de țoluri rupte, în care săracul se pârlea la soare. Aproape de aceasta, se rădica o cușcă de rogoșini lipită de o brașovancă ce slujea de cameră de culcat. Mai încolo, un car mare, coperit de un lăicer, figura ca un palat cu două rânduri, căci la rândul de sus, adică în car, sta grămădiți o femeie cu trii copii, iar la rândul de gios, adică sub car, găzduia bărbatul împreună cu un câine s.c.l”.

Călătorul este plăcut surprins, la un moment dat, de o conversație în limba franceză, între trei tineri care veniseră și ei să se bucure de binefacerile apei. Fericit că a descoperit o oază de civilizație în mijlocul barbarismului și că este primit în compania lor, francezul începe să vadă o altă față a acestei lumi de curând cunoscute. După un prânz rustic, pe o rogojină, în mijlocul casei, în jurul unei măsuțe rotunde „cu picioarele scurte”, tânărul va mai trăi o revelație – un bal la care va cunoaște cea mai aleasă societate a timpului, la sfârșitul căruia va exclama : „În adevăr, Valahia este o țară plină de minuni ! Una din țările care sunt descrise în Halima !”.

Narațiunea poate fi citită în **două registre** : unul comic, constând în observarea obiceiurilor, a personajelor, a întâmplărilor pitorești, amuzante, și unul critic, discret ascuns în primul nivel al textului, ce se constituie într-o satiră a „formelor fără fond” maioresciene. Scriitorul cultivă epicul senzațional, anecdotic, rezultat în primul rând din contrastul dintre așteptările personajului și realitatea descoperită, dar și dintre cele două fațete, total opuse, ale aceleași societăți, cea românească. Intenția moralizatoare a autorului este vizibilă chiar din preambulul textului – „Afară cerul era învălit de nori vineți, care se spârgea deasupra Iașului, cu gând de a-l spăla de gload și de păcate...”.

Apelând la **tehnica narativă a contrapunctului**, scriitorul își va arunca personajul de la o extremă la alta, astfel încât acesta va vedea în Moldova, în același timp, o adunătură de sălbatici și o societate europeană aleasă.

În concluzie, *Balta Albă* și *Istoria unui galbân* sunt autentice tablouri ale moravurilor societății românești de la mijlocul secolului al XIX-lea, demonstrând spiritul critic, luciditatea și talentul extraordinar de prozator ale lui Alecsandri, ca și conștiința imenselor contraste adăpostite de spațiul culturii și civilizației autohtone ale timpului.

Criticismul junimist

Contextul

După etapa pașoptistă, când revista *Dacia literară* și gruparea de scriitori din jurul ei au propus și au militat pentru construirea unei identități culturale, literare, lingvistice și spirituale românești,

într-o explozie creativă fără precedent, absolut necesară la momentul respectiv, „Junimea” are meritul de a fi impus o nouă paradigmă culturală, supunând literatura și critica literară ale vremii unui examen lucid și pertinent, bazat pe principii estetice universale, transferate în spațiul românesc. Concepția estetică a junimiștilor și întreaga lor atitudine filosofică s-au subordonat culturii naționale, continuându-i astfel pe pașoptiști.

Astfel, după cum observă Zigu Ornea, „influența «Junimii» pentru literatura și cultura românească a fost imensă. Legitimitatea esteticului, descurajarea mediocrităților, cultivarea literaturii populare, impunerea realismului ca formulă estetică necesară, omagiul limpidității clasice și al visării romantice se datoresc în bună măsură, «Junimii» și junimismului” (*Junimea și junimismul*).

Societatea a cărei activitate avea să direcționeze decisiv întreaga cultură românească își are izvorul în cenacul ieșean (octombrie 1863) numit inițial Ulpia sau Ulpia Traiana, ai cărei membri (tineri școliți la universitățile germane) se întruneau săptămânal în casa lui Titu Maiorescu, Vasile Pogor ori Iacob Negruzzi din Iași.

Inițiatorii acestei societăți au fost: Petre Carp, Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, cel care a dat și numele „fără pretenții – «Junimea»”.

Deși nu a avut un statut organizatoric, ci numai o deviză – *Entre qui veut, reste qui peut!* –, societatea s-a dezvoltat în virtutea unor obiective, dintre care menționăm desfășurarea unor activități literar-științifice care, în timp, s-au concretizat în: „prelecțiuni populare”, întâlniri de cenacul săptămânale, editarea unor reviste și ziare, colaborarea la alte periodice ale vremii, înființarea unor tipografii și a unor institute de învățământ, promovarea, ca o prioritate, a unei literaturi noi, de calitate.

Ideile junimismului s-au concretizat în lupta împotriva formelor fără fond, susținerea autonomiei esteticului față în față cu eticul, politicul și etnicul (celebra teză a „artei pentru artă”, opusă tezei „artei cu tendință”, promovată de Constantin Dobrogeanu-Gherea în revista *Contemporanul*), promovarea unei mentalități specifice, caracterizată de Tudor Vianu drept spirit filosofic specific („gustul speculației teoretice”, „cultul gândirii abstracte”, „prețuirea ideilor generale”), spiritul oratoric concretizat în formula critică și polemică a disertației, gustul clasic și academic (încrederea în modele și canoane), ironia sau „zeflemeaua”, spiritul critic dissociativ manifestat în respectul adevărului.

La începuturi, problemele mari ale „Junimii” au fost cele legate de critica culturală – probleme de limbă, ortografie, poezie populară –, de răspândire a literaturii universale prin traduceri. Simultan, junimiștii s-au angajat și într-o critică de îndrumare a creației artistice, cu scopul clar de a forma o literatură de valoare europeană, o critică și o estetică românești eficiente.

În domeniul limbii, au militat pentru introducerea alfabetului latin, aplicarea principiului fonetic în scriere și îmbogățirea limbii cu neologisme numai în măsura în care se impune cu necesitate prezența unui termen pentru a denumi o realitate nouă. Se ridică împotriva exagerărilor „puriștilor”, care doreau scoaterea din limbă a tuturor cuvintelor nelatine.

Sunt trei etape ale evoluției Societății „Junimea”. În perioada 1863-1874, sediul societății este la Iași. Acum se elaborează principiile junimiste și se desfășoară acțiuni cu caracter polemic în probleme referitoare la limbă, literatură, cultură. Se practică o critică negatoare, „de descurajare a mediocrităților”, din dorința de a se forma un teren cultural propriu dezvoltării unei literaturi originale. Între 1874 și 1885, societatea funcționează concomitent la Iași și la București. Este o etapă de consolidare a „direcției noi”; acum se practică o critică de susținere, de încurajare și promovare a scriitorilor tineri și talentați, ridicați din rândul celor care frecventau „Junimea”, dar și din alte zone ale literaturii. A treia etapă înregistrează un nivel valoric mai scăzut, fiind situată între 1885 și 1895, când sediul și activitatea societății se limitează la București, iar acțiunile au doar caracter universitar și politic.

Rolul revistei *Convorbiri literare* în afirmarea spiritului junimist

Organul de presă al „Junimii” a fost revista *Convorbiri literare* (nume dat de Iacob Negruzzi, redactor-șef până în 1893). Prin format, sobrietatea și eleganța stilului articolelor de doctrină, prin gust și exigență,

revista ieșeană continuă tradiția celor care au precedat-o: *România literară* (1853, Vasile Alecsandri), *Dacia literară* (1840, Mihail Kogălniceanu), *Revista română* (1861, Mihail Odobescu), *Familia* (1865, Iosif Vulcan).

Ca orice revistă de cultură, *Convorbiri literare* s-a dorit a fi un ferment intelectual, iar profilul i-a fost determinat de câțiva factori capabili s-o individualizeze: simțul contemporaneității; receptarea activă și imparțială a tradiției naționale; talentul și prestigiul colaboratorilor; afirmarea unei conștiințe critice; curajul punctelor de vedere proprii, exprimate în numele unui ideal artistic bine clarificat și al unei statornice simpatii pentru tot ce reprezintă valoarea autentică (promovarea ideilor).

Referindu-se la principiile fundamentale ale revistei *Convorbiri literare*, Alexandru D. Xenopol, în *O privire retrospectivă asupra Convorbirilor literare* (vol. I: *Presa liberă*), selecta trei dintre acestea:

1. Răspândirea spiritului de critică adevărată.
2. Încurajarea progresului literaturii naționale și combaterea șarlatanismului literar îmbrăcat sub masca unui fals patriotism.
3. Susținerea neatârării intelectuale a poporului nostru și deci combaterea imitațiunii de la străini.

Programul revistei, intitulat „Cuvânt înainte” și întocmit de Titu Maiorescu, dar publicat în primul ei număr sub semnătura lui Iacob Negruzzi, precizează noua orientare: „Scopul revistei este de a reproduce și a răspândi tot ce intră în cercul ocupațiilor literare și științifice, de a supune unei critici serioase operele ce apar în orice ramură a științei, de a da seamă despre activitatea și procedurile societăților literare, în special a celei din Iași, și de a servi ca punct de întâlnire și înfrățire pentru autorii naționali”.

Sumarele numerelor ulterioare au confirmat această orientare, ceea ce demonstrează că revista răspundea nevoilor culturale ale epocii, fără să piardă din vedere, nici chiar în polemici, problemele mari ale spiritualității naționale, direcționarea acesteia spre forme înalte în manifestare.

Convinși că „de la sine nu se schimbă nimic”, junimiștii s-au angajat în lupta pentru adevăr și valoare autentică. Ca urmare, ușoară sau nu, critica a fost și va rămâne o practică necesară în viața unui popor, căci „înțelegerea răului este o parte a îndreptării”. Așadar, dacă la *Dacia literară* critica era incidentă, la *Convorbiri literare* ea devine un deziderat. Ca urmare, revista execută nemilos „formele goale” și până în 1873 afișează o critică având efecte pozitive adânci în literatura și cultura române.

Critica de tip constructiv practică a făcut din *Convorbiri literare* o revistă polemică (articole teoretice, articole-șarjă menite să înlăture mediocritățile, articole elogioase referitoare la folclor și adevăratele talente).

Prestigiul revistei rezidă în programul său complex și în colaboratorii pe care i-a avut în timp: scriitori (Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Vasile Alecsandri, Octavian Goga), istorici (Vasile Pârvan, Alexandru D. Xenopol, Nicolae Iorga), filologi (Sextil Pușcariu, Ion Bianu, Gheorghe Dem. Teodorescu), filosofi (Vasile Conta, Petre P. Negulescu, Constantin Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, Lucian Blaga), critici literari (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Dumitru Caracostea). Acești colaboratori au dat și au impus prestanță și eternitate revistei ieșene. Publicați, ei au fost onorați și, diacronic, au onorat revista prin colaborările lor.

Titu Maiorescu

Cea mai importantă personalitate a secolului al XIX-lea din cultura românească, Titu Maiorescu a fost un întemeietor în tot ceea ce a făcut, conștient fiind că „a crea cu adevărat înseamnă a porni de la zero, de la originea absolută” (Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*).

Om politic de marcă al timpului, excelent orator, avocat temut, pionier al criticii și al esteticii literare românești, intelectual de mare forță spirituală și morală, Maiorescu a fost un spirit clasic, armonios, echilibrat, astfel încât Eugen Lovinescu observa: „Arta lui Maiorescu este de ordin clasic, bazată pe echilibrul static de forțe. Ea este expresia literară a înseși structurii lui psihologice clasice. Cea mai însemnată dintre creațiile lui e cea a personalității lui armonice” (Titu Maiorescu).

Cu preocupări în domeniul limbii, al literaturii, al criticii și al esteticii, al filosofiei, al culturii în general, Maiorescu a deschis drumul în toate marile domenii ale spiritului românesc manifestat în a doua perioadă a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX. Studiile și articolele sale dovedesc din plin acest lucru: *Despre scrierea limbii române*, *Beția de cuvinte*, *Oratori, retori, limbuți*, *Neologismele* (studii de limbă), *Asupra poeziei noastre populare*, „O cercetare critică asupra poeziei noastre de la 1867”, *Direcția nouă în poezia și proza română*,

Comediile d-lui Caragiale, Eminescu și poeziile lui, Poeți și critici (critică literară și estetică), *În contra direcției de astăzi în cultura română* (cultură).

„Înainte de Maiorescu”, afirmă criticul Mihai Drăgan, „nu putem vorbi la noi de principii estetice organizate într-o formă sistematică” (*Lecturi posibile*). Concepția estetică maioresciană nu este originală, dar rămâne unitară și impresionează prin argumentarea superioară și fermitatea gândirii.

Ca orice artist raționalist, Maiorescu era convins că o creație durabilă în ordinea spiritualității se poate realiza numai prin ridicarea acesteia în sfera de interes a omenirii și prin abordarea unor probleme particulare, individuale.

Din această convingere crește estetica maioresciană, în care primează principiile ce condiționează judecata de valoare, cu toate că principiile sunt relative, deoarece ele se schimbă în funcție de experiențele literare ale fiecărei epoci. Ca urmare, principiile estetice trebuie să fie deduse din evoluția fenomenului literar, prin studierea capodoperelor, pentru că în estetică nu teoria este determinantă, ci realitatea operei.

Studii culturale, critice și estetice

În contra direcției de astăzi în cultura română are ca temă condamnarea formelor fără fond din epocă, a acelor structuri prezente la toate nivelurile societății

(politic, social, administrativ, cultural, literar etc.) care viciau profund și iremediabil ființa națională, fiind caracterizate de superficialitate, imitație, snobism, schematism etc. – altfel spus, toate alcătuiau o cultură falsă și inadecvată spiritului autohton: „În aparență, după statistica formelor din afară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizație occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc”.

După 1820 s-a înregistrat o reorientare a culturii românești dinspre civilizația orientală către cea occidentală, în virtutea schimbărilor aduse mai întâi de Iluminism, apoi de romantism. Din păcate însă, lumina Apusului i-a orbit pe unii slujitori ai culturii și ai condeiiului, astfel încât au încercat să impună o „strălucire de tinichea” momentului, în sensul că au preluat structuri fragile, formale, inconsistente, numite de Maiorescu „lustrul din afară”, dat fiind faptul că societatea românească, în integralitatea ei, nu era pregătită pentru o substituție atât de radicală. Această lipsă a unei relații de tip cauză-efect în demersul de înnoire culturală a determinat – consideră Titu Maiorescu – o „superficialitate fatală”, „iluzii juvenile” care s-au spulberat odată cu trecerea timpului.

Studiul având și rațiuni polemice, Maiorescu exagerează în mod deliberat anumite observații și aprecieri, spre a obține un efect persuasiv asupra publicului cititor, ale cărui convingeri și atitudini se cereau formate în mod corect.

Maiorescu observă că nu există o clasă autentică de intelectuali, de elite ale momentului și că singura pătură socială autentică, având rădăcini adânci în trecut,

este cea țărănească, din păcate ignorată de cei chemați să decidă destinele poporului. Se creează, ireversibil, o prăpastie între cele două niveluri, pentru că lipsa de educație cauzată de situația economică și socială precară a claselor de jos se adâncește pe măsură ce pretinsele elite își dezvoltă o lume a lor, exclusivistă și închisă. Confuzia valorilor ar putea, astfel, să conducă la un haos general, având consecințe grave în viitor.

Autorul trece în revistă toate domeniile mari ale civilizației românești – știința, școala, limba, literatura, presa, arta, politica, structurile social-administrative etc. –, supunându-le unui rechizitoriu lucid și demistificator, care urma să trezească, în mod necesar, conștiința contemporanilor, în scopul adoptării unui model în acord cu imperativele perene ale gândirii și acțiunii omenești.

Dincolo de ideile îndrăznețe și tonul persuasiv, viu și actual, lucrarea lui Titu Maiorescu este o excelentă demonstrație a stilului argumentativ academic, bazat pe raționamente clare, pe exemple bine alese, pe antiteze și paralelisme care îi certifică vocația de logician.

Studiul *O cercetare critică asupra poeziei noastre de la 1867* începe cu stabilirea domeniului esteticii, fiind organizat pe două secțiuni: „Condiția materială” și „Condiția ideală a poeziei”. Mai întâi, Maiorescu demonstrează opoziția ireductibilă dintre artă și știință, spunând că arta redă intuirea directă, individuală a naturii, obiectul ei de studiu fiind frumosul, pe când știința reflectă natura prin abstracții generalizatoare, ocupându-se așadar de adevăr.

Personalitatea artistului joacă rolul decisiv în realitatea operei de artă. Indiferent de codul folosit, comunicarea cu intenții estetice se sprijină pe imagine (vizuală, auditivă), produs al imitației (*mimesis*), înțeleasă nu ca o copie a realității, ci ca mod de interpretare a acesteia cu scopul de a scoate în evidență o anumită semnificație. Prin urmare, orice produs estetic „imită” realitatea în funcție de o anumită atitudine față de lume a artistului: „Arta este un colț al naturii văzut impersonal și exprimat printr-un temperament individual”, care pătrunde esența lucrurilor și poate să redea astfel generalul. Recunoaștem aici idei din filosofia lui Platon și Schopenhauer: artistul se uită pe sine și urcă în sfera unui entuziasm impersonal izvorât din altruism.

Pentru Maiorescu, izvorul artei este deci de natură psihică și prin aceasta arta, alături de știință, se constituie ca o cale de cunoaștere a lumii. Cunoașterea artistică este superioară celei științifice, căci se adresează simultan imaginației, sentimentului și intelectului.

Spre deosebire de știință, arta exclude orice element rațional, bazându-se pe contemplație și fiind lipsită de finalitate practică, deoarece „starea de contemplație estetică creează în noi o atmosferă intimă de disponibilitate, de libertate sufletească”. Așadar, cunoașterea artistică e bivalentă, orientată spre lumea exterioară, dar și spre cea interioară. De aici decurg trăsături precum subiectivismul, particularul, originalitatea.

Elementul rațional (politic, istoric, științific) poate fi acceptat în artă numai dacă provoacă reacții afective, de unde Maiorescu ajunge la concluzia că obiectul artei nu îl reprezintă noțiunile, ci pasiunile și sentimentele, singurele care pot fi eterne.

După ce precizează obiectul artei, Maiorescu definește frumosul, categorie estetică inerentă artei. Deși pleacă de la distincția dintre adevăr și frumos, Maiorescu ajunge la identificarea acestora, definind frumosul, în termeni hegelieni, drept „aparență sensibilă a ideii”.

În viziunea maioresciană, criteriile de evaluare a operei literare sunt dependente de „condiția materială” (se referă la cuvintele prin care se realizează imaginea artistică, dependente ca forță de sugestie de tropii ce sensibilizează ideile) și de „condiția ideală” (are în vedere conținutul identificat în sentimente sau așa-numita „idee emoțională”). Concepută astfel, arta dobândește un rol moralizator, pentru că îl înobilează pe om, îi conferă demnitate.

Maiorescu rezolvă în spirit schopenhauerian problema raportului artă-cititor/receptor: opera de artă este moralizatoare în mod indirect, pentru că îl ridică pe cititor în lumea ficțiunii ideale, care, la rândul ei, este o aparență a realității, așa cum se va vedea în articolul „Comediile d-lui Caragiale”. Funcția moralizatoare a artei este condiționată de sinceritatea artistului și, din acest motiv, Maiorescu concluzionează că orice operă de artă trebuie să aibă un specific național, deoarece simpla imitare a formei este distructivă.

Esența poeziei derivă din stabilirea unui raport între lumea materială și cea intelectuală prin medierea materialului poetic – cuvintele. Maiorescu enumeră chiar factorii care condiționează existența poeziei: noutatea imaginii artistice, concizia, construcția gradată, unitatea compozițională, justețea, logica metaforei și a comparației, excluderea cuvintelor fără valoare expresivă.

În „Condiția materială”, Maiorescu arată cum „poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul”, iar „frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”. Materialul poetului se cuprinde numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse pe care ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice: „Prima condițiune, dar o condițiune materială sau mecanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia auditoriului”. Mijloacele cu care se construiește forma poeziei vizează „alegerea cuvântului celui mai puțin abstract”, „epitetele ornante”, „personificările obiectelor nemișcătoare sau prea abstracte”, „comparațiunea, metafora, tropul în genere”. Totodată, „nou și original trebuie să fie veșmântul poeziei”, atâta vreme cât fondul (tema, ideea, motivele etc.) nu poate fi original.

În „Condiția ideală a poeziei”, esteticianul arată că „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică”. Din condiția ideală se explică mișcarea reprezentărilor, mărirea obiectului și dezvoltarea gradată spre culminare și totodată regula negativă ca „poezia să se ferească de obiecte ale simplei reflecțiuni”. Cele trei calități ideale ale poeziei, care vizează fondul acesteia, ar fi: „o mai mare repejune a mișcării ideilor”, „o exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțământului și a pasiunii”, „o dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală”. În

același timp, în virtutea relației dintre formă și fond, „poezia să nu se întoarcă în jurul aceleiași idei, să nu se repete, să nu aibă cuvinte multe pentru gândiri puține”. Poezia trebuie să fie accesibilă, „să vorbească la conștiința tuturor” și să exprime numai acele sentimente care „se disting prin noblețea lor”.

Eminescu și poeziile lui este primul studiu din literatura română asupra personalității și operei poetului, în realizarea căruia Maiorescu dovedește o excelentă cunoaștere a coordonatelor esențiale ale vieții și activității acestuia, ca și o intuiție fenomenală a influenței pe care opera eminesciană o va exercita asupra literaturii secolului XX. Prima parte cuprinde un portret al omului Eminescu, după ce criticul vorbește de cele două condiții pe care trebuie să le satisfacă opera unui poet pentru a contribui la înălțarea literaturii naționale: „să arate întâi în cuprinsul ei o parte din cugetările și simțirile care agită deopotrivă toată inteligența europeană în artă, în știință, în filosofie” și „să aibă în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări”. Deoarece „amândouă condițiile le realizează poezia lui Eminescu, el face epocă în mișcarea noastră literară”. Trăsăturile omului sunt sintetizate în câteva sintagme, care exprimă însă elocvent forța personalității și a spiritului poetului: „geniu (...) înăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încât să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc”, „covârșitoare inteligență, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipăresc vreodată nu-i mai scăpa”, „rege (...) al cugetării omenești”, „adept convins al lui Schopenhauer”, „seninătate abstractă”, „om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi”, „cunoscător al filosofiei (...), al credințelor religioase... pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedând știința celor publicate până astăzi din istoria și limba română”, „deprins cu cercetarea adevărului, sincer mai întâi de toate”. Partea a doua cuprinde analiza unei poezii reprezentative pentru profunzimea geniului eminescian, comentată la nivelul limbajului în primul rând, al expresiei artistice cu totul novatoare în literatura română a momentului.

Tema articolului *Comediile d-lui Caragiale* o reprezintă moralitatea în artă, dezbateră generată în epocă de existența a două curente de gândire privind scopul și impactul social ale artei: „arta pentru artă” și „arta cu tendință”. Constantin Dobrogeanu-Gherea, criticul de la *Contemporanul*, îl acuzase pe Caragiale de imoralitate și superficialitate, considerându-l impasibil la problemele grave ale societății românești a momentului, care nu-l indignează, ci îl distrează, iar această atitudine ia forma râsului specific comediei. Pe lângă aceasta – consideră Dobrogeanu-Gherea –, Caragiale ridiculizează în mod sistematic anumite partide și figuri politice ale momentului: „Comediile d-lui Caragiale, se zice, sunt triviale și imorale; tipurile sunt toate alese dintre oameni sau vițioși, sau proști; situațiile sunt adeseori scabroase; amorul este totdeauna nelegiuit”. Teza lui Maiorescu și argumentul său principal împotriva denigrărilor lui Dobrogeanu-Gherea se bazează pe ideea că orice operă de artă, indiferent de natura ei, este morală prin valoarea ei intrinsecă, subordonată criteriului estetic de apreciere, nu celui etic: „Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul

stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale”. Dacă, dimpotrivă, autorul unei opere dramatice ajunge la „punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături”, el devine autorul unei opere „imorale în înțelesul artei”.

Curente culturale/literare în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX

Romantismul

Temă de reflecție

„...Omul își descoperă, cu surpriză, fervoare, îndoială sau apoi ură, destinul său splendid și mizerabil, de stăpân al spiritului și ironie a nimicului.” (Paul Cornea)

Romantismul este mișcarea artistică și literară ce apare la sfârșitul secolului al XVIII-lea și se dezvoltă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, caracterizându-se prin predominanța sentimentului asupra rațiunii, a imaginației și a libertății de creație.

Se manifestă ca reacție împotriva rigorilor clasicismului, a regulilor sale rigide și propune libera expresie a sensibilității, cultul eului, înnoirea limbajului poetic și, implicit, modificarea discursului literar.

Sufletul romantic alunecă între contraste: fizic/metafizic, finit/infinit, eros/thanatos, rațiune/sentiment, explorând depărtările și transcendentul, situate dincolo de marginile lumii sensibile. După secolele anterioare de claritate rațională, idealul estetic se naște acum din cultul misterului, din fantezie sau pasiunea trăirii.

Caracteristici:

- Literatura romantică este produsul fanteziei și al sentimentului.
- Se remarcă aspirația spre originalitatea și libertatea formelor; spargerea barierelor tematice și formale.
- Subiectivitatea este accentuată, determinată de primatul sentimentului, al trăirii, de exacerbarea eului poetic.
- Se apreciază și se valorifică specificul național, datinile, credințele, folclorul național și miturile.
- Antiteza este procedeul artistic fundamental, atât în construcția personajelor, a destinelor, cât și în ilustrarea stărilor sufletești contradictorii.
- Predomină tiparul eroului excepțional în situații excepționale: condiția geniului este abordată și din perspectivă filosofică.

Competențe specifice

Identificarea și explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

- Mediile sociale relevate sunt diverse și contrastante, fiind înfățișate inclusiv periferia sordidă și lumea celor umili.
- Ființa umană apare în complexitatea ei antinomică, sfâșiată de pasiuni, marcată de întâmplări neprevăzute sau inserții ale hazardului, naturi rare, stranii (firea demoniacă, banditul generos, personajul fatal, persecutatul, damnatul, generosul excesiv).
- Natura este evocată practic sau devine cadru sugestiv al narațiunii (peisajul nocturn, crepusculul misterios, mediul întunecat, brutal sau idealizat, depărtările fascinante, vagul exotic, ținuturile stranie sau sublime).
- Limba literară se îmbogățește prin valorificarea tuturor registrelor – popular, regional, arhaic sau limbajul oral.
- Se observă libertatea genurilor și a speciilor, care interferează în structuri hibride : liric și epic, eseu, critică, poem filosofic, teatru poetic etc.
- Romanticismul promovează în special poezia lirică, dar și dramaturgia sau proza, iar speciile noi sunt : meditația, elegia, poemul filosofic, drama, nuvela istorică.
- Stilul romantic este retoric, exaltat și pitoresc, susținut de antiteză, hiperbolă, tiradă, în acord cu pasiunile și trăirile interioare ale eului poetic sau cu intensitatea conflictului dintre personaje.

Temele literare specifice romantismului : geniul, timpul, cunoașterea, călătoria, aventura, neliniștea infinitului spațial și temporal, atracția ilimitatului, a transcendentului, obsesia idealului și raporturile acestuia cu realul, cu imediatul, nostalgia originilor, întoarcerea spre *illo tempore* și valorificarea tiparelor mitico-magice, cultivarea misterului, sondarea sufletului și a psihicului (visul, inconștientul, iraționalul), aspirația spre absolut, spre desăvârșire, meditația filosofică.

Coordonatele esteticii romantice :

- Dimensiunea fundamentală a romantismului este subiectivismul, exacerbaria eului, care interpretează personal lumea, realitatea, convertite prin imaginație, sensibilitate și empatie într-o realitate artistică. De aici primatul sentimentului, inserția eului, confesiunea lirică.
- În opoziție cu clasicii, romanticii descoperă resursele artistice ale inconștientului – „Romantismul însuși este o coborâre în regiunile inconștientului” (Albert Béguin) ; „Omul nu poate rămâne mult timp în starea de conștiință; el trebuie să se scufunde din nou în inconștient, căci acolo trăiește rădăcina ființei sale”. Inconștientul este considerat organ al cunoașterii intuitive, superior altor mijloace de cunoaștere, este forța unui poet, conducând la revelații, sugestii, extaz, convergență de senzații și imagini semnificative în spațiul artistic.
- Imaginația este fundamentală pentru romantici, o cale spre lumea tainelor, numită de Fichte „o forță miraculoasă, fără de care nimic nu poate fi explicat în spiritul uman”.
- William Blake o consideră „însăși lumea eternității”, iar Samuel Taylor Coleridge – „forța vie și primul agent al percepției umane”. Astfel se explică gustul pentru pitoresc, exotic, supranatural, pentru vis. *Visul* este la romantici calea spre întreaga

natură, instrument de transformare magică a realității : „Lumea devine vis, visul devine lume” (Novalis).

- O coordonată a esteticii romantice, specifică literaturii germane, este ironia romantică, noțiune introdusă în estetică de Friedrich Schlegel pentru a defini ironia lui Goethe. Este o dedublare a scriitorului detașat de propria operă, pe care o judecă în mod critic, cu luciditate, prin schimbarea tonului, prin autoironie. Autorul devine lector sau spectator, salvându-se, prin ironie, din melancolie, din starea de disperare și dezamăgire.

Reprezentanți: *Germania* – August Wilhelm von Schlegel, Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, E.T. Amadeus Hoffmann, frații Grimm, Heinrich Heine ; *Anglia* – Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley, John Keats ; *Franța* – François de Chateaubriand, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Gérard de Nerval ; *Italia* : Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Giosue Carducci ; *Rusia* – Aleksandr S. Pușkin, Mihail Lermontov ; *Polonia* – Adam Mickiewicz ; *Ungaria* – Petőfi Sándor.

Romantismul românesc se integrează romantismului european, adoptând principiile estetice, temele și modalitățile cunoscute. Ca note specifice, se observă atât coexistența romantismului și clasicismul în forme diferite, cât și respirația națională a perioadei pașoptiste (patriotismul, aspirația spre unitate națională și independență).

Poate cea mai exactă apreciere asupra romantismului românesc îi aparține criticului Paul Cornea : „Curentul romantic va marca profund substanța literaturii române, desfășurând din aceeași celulă germinativă o floră exuberantă și infinit diversă : va fi vizionar și apocaliptic cu Heliade, mesianic și exaltat cu literatura de exil a pașoptismului, epic și solar cu Alecsandri, declamator și gotic cu Bolintineanu, dezamăgit și fantastic cu postpașoptiștii, titanian și sarcastic cu Hasdeu, până când Eminescu îl va face să transmită fiorul realităților impalpabile și al lumilor înecate dinlăuntrul nostru, muzica legănătoare sau tumultoasă a peisajului, mitul originilor și rostogolirea civilizațiilor, spectacolul orologeriei cosmice și al dezagregării universale, convocând astfel Subconștientul, Natura, Istoria, Transcendentul, Absurdul, personajele marii literaturi din toate timpurile...” (*Originile romantismului românesc*).

Se vorbește, în general, despre trei etape ale romantismului autohton :

- Romantismul pașoptist (1840-1870) : Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Bogdan-Petriceicu Hasdeu, Dimitrie Bolintineanu, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Ion Heliade-Rădulescu.
- Romantismul eminescian, considerat punctul maxim de evoluție a curentului în spațiul românesc și ultima sa fază în context european.
- Prelungiri ale romantismului în literatura secolului XX : George Coșbuc, Octavian Goga, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ștefan Octavian Iosif, Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi.

Poezia romantică. Mihai Eminescu

Repere ale creației

Personalitatea lui Eminescu se confundă cu cea a literaturii române înseși. De fapt, poezia românească reinventat, începe abia odată cu el. E normal ca toți poeții de după Eminescu să se raporteze la opera lui, să caute să depășească presiunea modelului și să o ia de fiecare dată de la capăt în titanica încercare de a construi durabil și valoros.

Eminescu este, în primul rând, un mare creator de limbă literară și de limbaj poetic autentic, românesc. A știut, ca nimeni altul, să se aplece asupra limbii populare, să facă din ea un izvor permanent al originalității expresiei, în simbioză cu adâncimea filosofică a limbajului cult, neologic, astfel încât să rezulte acel timbru unic, expresie a desăvârșirii poeziei înseși.

Deschizător de drumuri în poetica românească, inovator la nivelul retoricii discursului, Mihai Eminescu poate fi considerat cea mai înaltă conștiință estetică a secolului al XIX-lea, deopotrivă modelată de romantism și de clasicism.

Temele fundamentale ale operei eminesciene – iubirea, natura, geniul, timpul, istoria, moartea, folclorul, cosmosul – sunt adevărate repere ale istoriei poeziei românești, transfigurate într-o manieră unică, ce transcende timpul și-i asigură creatorului nemurirea.

Concepția estetică

Deși nu a scris, precum poeții din secolul XX, texte declarate arte poetice, ideile lui Eminescu despre poet și poezie se regăsesc în întreaga sa operă, atât în antume (*Epigonii*, *Glossă*, *Criticilor mei*), cât și în postume (*Icoană și privaz*, *Eu nu cred nici în Iehova*, *Iambul*), ale căror teme esențiale sunt arta și creația, dar și în texte mai complexe, dezvoltând tema geniului, a timpului, a cunoașterii – *Glossă*, *Odă (în metru antic)*, *Luceafărul*, *Scrisori*.

În prima etapă de creație, Eminescu aderă la principiile romantismului, așa cum însuși declara în poezia *Eu nu cred nici în Iehova*: „Nu mă-ncântați nici cu clasici,/ Nici cu stil curat și antic-/ Toate-mi sunt deopotrivă,/ Eu rămân ce-am fost:/ romantic”. Poetul este o conștiință socială, un exponent al colectivității, o voce chemată să deștepte conștiințele și să îndemne oamenii la acțiune socială. Este, uneori, poetul revoltat împotriva nedreptăților de ordin istoric și social, exprimându-și atitudinile într-o lirică retorică, declamativă, un stil avântat, o adevărată paradă de imagini artistice și procedee de expresivitate. Vor predomina deci interjecțiile, exclamațiile și interogațiile retorice, vocativele, adresarea directă către cititorul-cetățean și poetul-confrate.

Eminescu a iubit și a prețuit, totodată, valorile artei clasice, a cunoscut limbile antice, intenționând să scrie chiar o gramatică a limbii sanscrite, a preluat și a dezvoltat idei platoniciene, a năzuit spre idealurile de bine, frumos și adevăr, triptic

estetic specific filosofiei antice. Aceste coordonate ale liricii sale se văd în permanenta aspirație spre perfecțiune artistică („De mult mă lupt cântând în vers măsura...” – *Iambul*), în echilibrul formei, în stilul reflexiv, sentențios, armonios, limpede și în accentele ironice ale liricii sale de maturitate. Acum poetul devine o conștiință universală, întors către sine însuși, un *homo interrogator* în relația cu divinitatea și marile probleme ontologice: iubirea, sensul cunoașterii, singurătatea, nașterea etc. Fundamentul filosofic al acestei concepții va fi unul european, constând în sugestiile filosofiei idealist-kantiene și schopenhaueriene.

Primul manifest estetic eminescian, scris la 20 de ani și publicat în *Convorbiri literare*, este poezia *Epigonii*, care i-a atras atenția lui Maiorescu și l-a făcut să-l plaseze pe Eminescu, deocamdată „iubitor de antiteze cam exagerate”, alături de foarte popularul Alecsandri. De asemenea, prin această poezie Eminescu restabilește valoarea de ansamblu și importanța literaturii de la 1848, degradată odată cu depășirea momentului istoric.

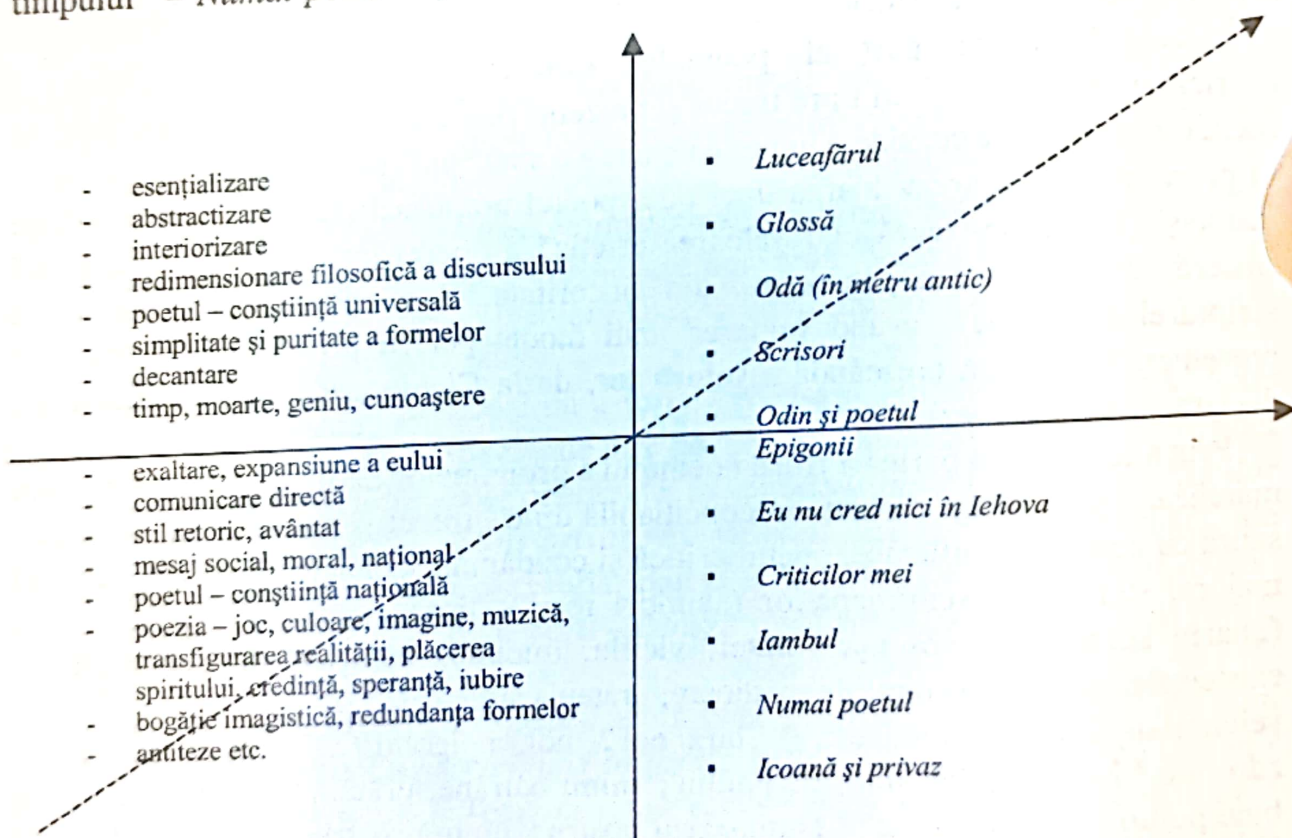
În cele două mari părți ale poemului, Eminescu realizează o amplă antiteză istorică, morală și artistică între trecut și prezent. Antiteza este un procedeu iubit de poeții romantici, care consideră lumea o unitate a contrariilor (*coincidentia oppositorum*). În prima parte, ce are valoarea unei ode, poetul amplifică trecutul, îi elogiază pe înaintași și hiperbolizează clar valoarea estetică a operei lor, născută din credință sinceră, din ideal, din patriotism, din sinceritate. Este epoca zilelor „de-aur a scripturelor române”, având valoarea unui model pentru prezent. Scriitorii sunt prezentați în ordinea crescândă a valorii lor, de la Cichindeal până la Alecsandri, declarat „rege-al poeziei”.

Prin alternarea în partea a II-a a poemului a pronumelor „noi” și „voi”, Eminescu marchează și deplânge distanța ireconciliabilă dintre trecut și prezent. Sub formă de satiră cu accente pamfletare, poetul critică și condamnă societatea lipsită de idealuri majore, sterilitatea sentimentelor („simțiri reci”), lipsa talentului și a inspirației („harfe zdrobite”), absența voinței, viciile, micimea caracterelor, scepticismul, existențele anonime, aspirațiile mediocre, urâtenia sufletească, impostura intelectuală, veleitarismul, demagogia etc.: „Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi; inimi bătrâne, urâte,/ Măști râzânde puse bine pe-un caracter inimic;/ Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;/ În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;/ Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!”. Ca într-o viziune apocaliptică asupra mersului istoriei, evoluția este abolită, astfel încât trecutul este o imagine a viitorului, iar prezentul este, prin nonvaloare, trecutul: „S-a întors mașina lumii: cu voi viitorul trece;/ Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece...”.

În ultimele trei strofe, Eminescu renunță la accentele satirice și lasă loc meditației filosofice asupra vieții și a morții, asupra existenței și a cunoașterii: „Moartea succede vieții, viața succede la moarte”,/ Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte”. Poezia este definită ca „...Înger palid cu priviri curate,/ Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/ Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea”.

Metaforic, poezia este deci o creație pură, curată, un joc de imagini („icoane”) și sunete („glasuri tremurate”), o transfigurare a realului („strai de purpură și aur”). Ea cere deci ingenuitate și credință, simț al frumosului, proiectare în ideal și în perfecțiune formală.

În alte poezii, concepția estetică eminesciană se nuanțează sub forma aderenței la o lirică ce nu imită, ci transfigurează realitatea, în care cuvântul exprimă adevărul, trăirea profundă, zbuciumul ființei, pentru că „E ușor a scrie versuri/ Când nimic nu ai a spune,/ Înșirând cuvinte goale,/ Ce din coadă au să sune” (*Criticilor mei*). Poezia nu este o simplă combinație de forme, așa cum se arată și în *Icoană și privaz* („Să reproduci frumosul în forme” ne înveți :/ De-aceea poezia-mi mă împle de dispreț”), ci o fărâmă din absolutul cunoașterii care îi asigură creatorului nemurirea („Numai poetul,/ Ca pasări ce zboară/ Deasupra valurilor,/ Trece peste nemărginirea timpului” – *Numai poetul...*).



Concepția estetică eminesciană

Poezia de inspirație folclorică

Revedere – natură și timp în tipare folclorice

Scriitor romantic, profund atașat de valorile poporului în mijlocul căruia s-a născut, având conștiința rădăcinilor ce-i asigură stabilitatea ca om și creator, Mihai Eminescu

a văzut în folclor nu numai acea „matrice stilistică” despre care va vorbi mai târziu Blaga în studiile de filosofia culturii, ci o adevărată energie în mișcare, ce modelează la nesfârșit noi forme de expresie, de trăire și de gândire. Astfel, *Revedere* este „poezia care, cu cea mai firească înfățișare populară, cuprinde cele mai înalte idei culte” (G. Călinescu), fiind o veritabilă sinteză a stratului original, profund românesc, cu profunzimile filosofice ale gândirii universale.

Adunând din diverse surse doine populare, legende, cântece epice, proverbe și basme, poetul s-a apropiat firesc de spiritul popular, pe care l-a valorificat ulterior în creațiile sale: *Luceafărul* și *Călin* (file din poveste) dezvoltă motivul zburătorului, *Scrisoarea III*, *La mijloc de codru des*, *Ce te legeni*, *codrule* sunt construite pe motivul codrului-frate, în *Strigoii* este redimensionat mitul strigoiului, iar specii precum doina (*Doina*) și basmul (*Făt-Frumos din lacrimă*) sunt abordate cu succes de poet. În plus, Eminescu încearcă, în spiritul expresionismului, să creeze sau să descopere o mitologie românească după modelul celei grecești, așa cum se observă în fragmentul dacic din poemul *Memento mori*.

Elegie filosofică pe tema efemerității omului sau cântec melancolic despre fragilitatea umanului în fața timpului, *Revedere* este prima poezie în metru popular scrisă de Eminescu, născută din convingerea poetului că „o adevărată literatură, trainică, care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui. Tot ce-ați produce în afară de geniul într-adevăr național nu va avea valoare și trăinicie, nici pentru noi, nici pentru străinătate”.

Textul a fost publicat în *Convorbiri literare* în anul 1879, încadrându-se, prin problematică și expresivitate, în lirica de tinerețe a poetului. Scris sub formă dialogată, poemul este conceput pe două planuri antitetice – al omului, ca exponent al condiției umane perisabile și fragile, și al codrului, ca exponent al naturii veșnice. Dialogul dintre poet și codru este un procedeu compozițional preluat din literatura populară, cele două voci lirice evidențiind astfel disonanțele imanente entităților pe care le reprezintă.

Versurile-incipit „Codrule, codrule, / Ce mai faci, drăguțule...” ilustrează, prin diminutivele în cazul vocativ, apropierea, familiaritatea dintre cele două instanțe lirice, omul adresându-se codrului cu tandrețe, prietenie și dragoste. Eminescu preferă pluralul arhaic „au trecut” în locul formei literare „a trecut” pentru a amplifica parcă la infinit durata despărțirii. De asemenea, adjectivul pronominal nehotărât „multă”, având valoarea unui epitet antepus, accentuează ideea duratei, dar și a imensității spațiale, proiectând omul în ipostaza unui călător, a unui pribeag prin lume, ce-și caută rostul. Verbele la perfect compus – „ne-am văzut”, „au trecut”, „m-am depărtat”, „am îmblat” –, prin care se exprimă o acțiune trecută și încheiată, sugerează caracterul ireversibil al tuturor acțiunilor omenești.

Dacă planul uman este restrâns și predominant interogativ, cel al codrului este complex și afirmativ, constând într-o suită de răspunsuri sub forma unor sentințe în care se regăsesc atât condiția umană, cât și cea a naturii. Interjecția „Ia”, cu care

codrul personificat își începe răspunsul, și construcția tautologică „fac ce fac de mult” induc ideea unei existențe aparent banale, supusă rutinei, repetabilității, unui ritm previzibil și totodată etern. Aceeași funcție o îndeplinesc și adverbele „iarna” și „vara”, prin care se sugerează ciclicitatea timpului, înscrierea tuturor acțiunilor codrului într-o matrice temporală imuabilă. Repere ale continuității sunt și verbele la gerunziu plasate în rimă – „rupându-le”, „astupându-le” – sau în afara ei – „troienind”, „gonind” – ce realizează și o eufonie discretă, mioritică a poeziei. Dacă omul se exprimă prin verbe la perfectul compus, codrul preferă prezentul etern, timp al duratei și al simultaneității dintre faptă și vorbire, al proiectării existenței între niște coordonate spațio-temporale perene, infinite.

Codrul apare în ipostaza unui înțelept, bătrân prin experiența de viață acumulată, dar tânăr prin varietatea și dinamica formelor de existență, mereu altele și totuși aceleași. De aici și tonul sfătos și pilduitor, care denotă o înțelegere superioară a lumii, rezultată din trăirea efectivă.

Gradarea sentimentelor și a trăirilor omenești este evidentă odată cu cea de-a doua intervenție a omului, de la starea de bucurie inițială, datorată revederii după mai mult timp, până la melancolia gravă și amărăciunea din final, cauzate de conștientizarea dureroasă a micimii ființei umane în univers. De altfel, timpul este liantul mecanismului poetic, elementul de referință al discursului, deoarece el ordonează toate etapele existenței celor două voci lirice, fiind resimțit cu tragism de către om. Dacă în primele versuri percepția timpului este oarecum obiectivă, detașată, spre finalul poeziei această categorie filosofică devine agentul unei tensiuni spirituale, al unei drame ce planează asupra condiției umane, ceea ce conferă versurilor aspectul unei meditații filosofice grave.

Prin epitetul individualizator „Codrule cu râuri line”, se dimensionează codrul ca simbol al eternității, râul postulând implicit motivul *panta rhei*, de origine heraclitiană, care va fi teoretizat mai târziu de Lucian Blaga sub forma celor trei dimensiuni ale timpului, având ca reper apa : *timpul-cascadă* – trecutul ; *timpul-fluviu* – prezentul ; *timpul-havuz* – viitorul. De asemenea, prin repetiția substantivului nearticulat „vreme”, în versul-sentință „Vreme trece, vreme vine”, alături de tautologia lexicală „tânăr” – „întinerești”, se conturează ideea naturii imuabile, primordiale.

Ultima strofă și totodată ultima replică a codrului consacră definitiv opoziția ontologică om-codru, prin numeroasele antiteze explicite și implicite. Imaginea vizuală a stelelor scânteind pe lacuri este emblematică pentru universalitatea stărilor naturii și pentru perenitatea acestora. Prin propoziția concesivă „de-i vremea rea sau bună”, repetată simetric, se creează un paralelism sintactic și se exprimă subtil ideea că, indiferent de formele pe care le dobândește, de stările fizice în care se află, codrul rămâne egal cu sine, constant în semnificații, spre deosebire de om, care se vedește a fi „schimbător” și „rătăcitor”. Dacă acceptăm ideea dualității eului liric în poezie, a proiecției omului în ambele instanțe ale textului, atunci putem vedea în această atitudine aspirația spre absoluta detașare de frământările vieții, spre ataraxie, ce va deveni una dintre coordonatele lirismului eminescian din perioada maturității

poetice. Pluralul majestății „Iar noi locului ne ținem” deschide secvența-concluzie a poeziei, subliniind caracterul imuabil, puternic și statornic al naturii, o adevărată sferă suficientă sieși, din care omul este exclus prin datele nașterii și morții sale, ca dintr-o lume a inițiaților. Prin enumerarea elementelor esențiale ale naturii cosmice și terestre – marea, râurile, pustiurile, luna, soarele, codrul, izvoarele – poetul desfășoară, panoramic, imaginea imensității spațio-temporale a naturii, veritabilă entitate fizică, dar și metafizică, dincolo de percepțiile fragile și fragmentate ale omului.

Poezia reprezintă o sinteză magistrală între elementele specifice liricii populare (motivul codrului ca ființă mitică, dialogul cu natura, ritmul trohaic, versul scurt și rima împerecheată alternând cu monorima, adresarea directă, limbajul familiar, construcțiile verbale populare, diminutivele) și cele culte (amplificarea cosmică a opoziției om/natură, viziunea romantică asupra trecerii timpului, rafinamentul expresiv, sentimentul elegiac), într-o autentică elegie filosofică.

Poezia iubirii și a naturii

Între marile teme ale creației eminesciene, elogiul iubirii și al naturii ocupă un loc aparte, prin lirismul și melancolia structurale ale poeziilor, prin aspirația eului spre absolut, spre perfecțiune. Iubirea este mitul esențial al ființei, experiență fundamentală, sentiment ce întemeiază și desăvârșește.

Îngemănate mereu, natura și iubirea formează o unică temă în care spațiul poetic primește conotații filosofice și se umple de emoții și sentimente profunde.

Tema apare încă de la prima poezie publicată, *De-aș avea...*, de la *Mortua est!*, unde se conturează un prim pastel eminescian, țesut din lumini delicate și străluciri fantastice. Aici se constituie deja ipostaza femeii angelice, „iubita de la Ipotești”, îngerul „cu fața cea pală”, transfigurată prin moartea timpurie. În *Venere și Madonă*, cronologic al doilea mare poem al iubirii, viziunea duală a poetului reface imaginea femeii-înger sau demon: „Madona Dumnezeie, cu diademă de stele, cu surâsul blând, vergin”, alteleori însă ea este „cu inima stearpă, rece și cu suflet de venin”.

Prima etapă a eroticii eminesciene deschide perspectiva dragostei în consonanță cu o natură feerică, luxuriantă, cu ierburi fragede, sunete și culori vii. Femeia este serafică, după modelul ideal al lui Beatrice din poezia lui Dante, al Laurei din sonetele lui Petrarca, ea înnobilează sufletul, este tandră și caldă, dar va rămâne un vis, o speranță de iubire aflată sub semnul posibilului – *Dorința*, *Lacul*, *Crăiasa din povești*, *Sara pe deal*, *Călin* (file din povești).

A doua atitudine lirică este de tristețe amară și dezamăgire în iubire, pentru că sentimentul puternic altădată se stinge treptat. Decorul devine rece, întunecat, sumbru, o natură sumară, cu brume și ceturi, cu plop stingheri și frunze veștede, ca în poemele: *Pe lângă plopii fără soț*, *Sonete*, *La steaua*, *Trecut-au anii*, *Și dacă...*, *Din valurile vremii...*, *De ce nu-mi vii*. Femeia este demonică, rece și depărtată,

iubirea pasională, ca la Heine, Hugo sau Musset, devine suferință, voluptate și durere, „farmec dureros de dulce”. Mai târziu, starea elegiacă alunecă spre satiră, în *Scrisoarea V*: „Ia întreab-o, bunăoară,/ Ş-o să-ţi spuie de panglice, de volane şi de mode,/ Pe când inima ta bate-n ritmul sfânt al unei ode.../ Când vezi piatra ce nu simte nici durerea şi nici mila,/ De ai inimă şi minte – feri în lături : e Dalila”.

Imaginea infinitului cosmic este un procedeu de rupere a continuităţii realului pentru a pătrunde în universul închis al gândirii, un spaţiu estetic autonom faţă de cel real, asumare a unei perspective impersonale a omului de geniu (*Scrisoarea I*).

Întrupările lui Hyperion sunt forme de geneză, aflate, după Ion Negoitescu, sub semnul neptunic iniţial (apa – oglindă a visului, rotire magică) sau plutonic (stingere, plonjare în postexistenţă, combinaţie alchimică în adâncurile cosmice). Elementele primordiale (apă, aer, foc, pământ) sunt, ca la filosofii presocratici, simboluri ale genezei, în ele împletindu-se semnificaţiile filosofice şi cele poetice.

Decorul terestru conţine sugestive elemente acvatic (izvoare, lacuri, mări, oceane), ilustrând trecerea timpului, curgerea eternă, apele primordiale sau oglinda mişcătoare a iubirii şi a artei.

Dintre vegetale, apar teiul (mireasma), salcâmul (rusticitatea), plopul (singurătatea), salcia (copac lacustru), nukul, cireşul, mărul (copilăria) sau motivul livresc al florii albastre – dublul iubitei –, preluat de la Novalis, prezent şi la romanticul Leopardi cu semnificaţii similare (infinitul, iubirea, aspiraţia). Pădurea apare în ipostaza femininătăţii, a iubitei ce îşi invocă iubitul („O, rămâi, rămâi la mine,/ Te iubesc atât de mult!” – *O, rămâi*), are mişcări tandre, în timp ce poetul se integrează în substanţa ei ca principiu masculin.

Ca pictor al luminii, Eminescu surprinde peisajele în devenirea lor, în jocul luminii sau al apei. Cei doi aştii antinomici aduc sensuri diferite : spirit, esenţă, iluminare, asociate soarelui, sau apă, substanţă, suflet, materie, *anima*, ca simbolistică a lunii.

Dominaţia lunară a viziunilor eliberează subconştientul, imaginaţia, visarea artistică, viaţa arhaică. Luna, ca lumină interioară, declanşează în fiinţa poetului fantezia, fondul arhaic, de sorginte mitică, aducând o cunoaştere extatică.

Pornind din folclor sau din textele vechi, evocând stihiiile pe care conştiinţa modernă le-a pierdut, Eminescu descoperă prin poezia naturii şi a iubirii sensul adânc al lucrurilor primordiale, al universului şi al fiinţei. El reface mitul iubirii în tiparul romantismului târziu, iar peisajul devine un spaţiu de rezonanţă al trăirii, pe care eul liric o transcende poetic spre semnificaţiile ei filosofice.

Dorinţa – nostalgia iubirii paradisiace

Încadrată în prima etapă a creaţiei eminesciene, poezia *Dorinţa* este un mic poem pastoral, o idilă clasică nuanţată şi complicată de poet în spiritul romantismului, prin proiecţia onirică a iubirii. Tema visului de dragoste se îmbină cu cea a naturii, surprinsă ca o realitate paradisiacă, umanizată şi protectoare.

Textul a fost publicat în anul 1876 în revista *Convorbiri literare*, iar din variante se deduce că a fost inițial conceput ca o scrisoare de dragoste adresată iubitei. Reminiscențele stilului epistolar sunt, de altfel, prezente în poezie sub forma persoanei a II-a singular, a adresării directe către o prezență feminină suavă și parcă dematerializată.

Dacă la nivel compozițional se disting două serii de planuri – al iubirii și al naturii, al realității și al visului –, din punct de vedere structural textul este organizat într-o succesiune de cinci tablouri corespunzătoare fiecărei strofe, mai puțin cel din urmă, care le include pe ultimele două. Fiecare strofă fixează o secvență dintr-o idilă cu ceremonial stereotip, un scenariu erotic prezent în majoritatea poeziilor de dragoste eminesciene, astfel încât se poate vorbi de un adevărat ritual al întregirii cuplului primordial, adamic. Ca atmosferă și tonalitate, poezia este o feerie, în care gesturile tandre sunt parcă o prelungire a naturii mitice, recreându-se un arhetip ce preexistă omului. Iubirea este concepută de poet ca o inițiere desăvârșită chiar de natură, prin gesturi simple, dar solemne, dincolo de toate convențiile omenești.

Prima strofă începe cu o chemare în inima codrului, prin verbul la imperativ „vino”, marcă a subiectivității și a afectivității. Natura este umanizată, la fel ca în poezia *Sara pe deal*, ea preluând emoțiile îndrăgostiților și potențându-le, așa cum se sugerează prin personificarea „izvorul/ Care tremură pe prund...”. Cuplul este izolat de restul lumii prin crengile plecate ale salciei, care tăinuiesc povestea de dragoste. Metafora „prispa cea de brazde” și epitetul metonimic „crengi plecate” creează imaginea unui topos cunoscut îndrăgostiților.

Conjunția coordonatoare copulativă de la începutul strofei a doua dezvoltă sugestia continuității sau a prelungirii unui vis dincolo de pragul iluziei și al speranței. Tot o acțiune dorită, potențială este exprimată și prin verbele la modul conjunctiv „să alergi”, „să-mi cazi”, „să desprind”, „să ridic”, care par să recomună, treptat, un ritual al intimității. Vălul desprins din creștet este simbolul universului misterios al sufletului feminin, explorat acum de poetul îndrăgostit.

Strofele a treia și a patra cuprind momentul gesturilor de tandrețe, consumate sub ploaia înmiresmată a florilor de tei, ce rezonază, „înfiorate”, cu trăirile îndrăgostiților. Repetiția „singuri-singurei”, cu rol de superlativ absolut, unicizează cuplul și-l proiectează mitic într-un spațiu al permanențelor, ca și într-un *illo tempore* iterativ, al esențelor absolute. Punctele de suspensie prelungesc sugestiv clipele de tandrețe și invită cititorul să împărtășească sentimentele eroilor lirici. Sumarele elemente de portret fizic – „Fruntea albă-n părul galben” – sunt suficiente pentru a contura imaginea iubitei angelice, după modelul renaștist.

Somnul și visul din final, în acord cu mișcările naturii eterne, reprezintă momentul simbolic al transcenderii realului, al consonanței depline a omului cu ritmurile izvoarelor, ale vântului și ale codrului, elemente ale naturii ce configurează un adevărat arhetip eminescian, dar și discreta sugestie a cufundării thanatice, prin somn și vis, în substanța naturii.

Muzicalitatea versurilor rezultă atât din ritmul trohaic, rima încrucișată imperfectă și măsura de șapte-opt silabe, cât și din eufonia intrinsecă a cuvintelor, alese după rezonanța popular-arhaică atât de dragă poetului: „prund”, „prispa”, „ședea-vei” etc.

În concluzie, „*Dorința* nu este o poezie a dorului, cu deschiderea sa către infinit, cu melancolia visului împlinit, ci o poezie a dorinței, a unui gând ce pare realizabil, chiar dacă nu s-a împlinit încă pe deplin. Nu mai ascultăm acum glasul florii (al zânei, al crăieșei din povești, al sufletului pădurii), ci eroul liric eminescian este cel care invită, spre realizarea deplină a iubirii, într-un spațiu natural mirific, dominat de armonie” (Petru Mihai Gorcea, *Eminescu*).

Sara pe deal – visul de iubire

„Eminescu a fost un vizionar, încercând prin opera sa o reconciliere a subiectului cu obiectul, a omului cu natura, într-o intuiție a unității cosmice, care fac din experiența poetică o formă de cunoaștere.”

Prima strofă a poeziei *Sara pe deal* înfățișează o perspectivă panoramică în care elementele se integrează pe baza unui liant de ordin acustic („buciumul sună cu jale”, „apele plâng”, „clar izvorând”). Motivele romantice sunt reprezentate de momentul zilei care se sfârșește – seara –, de stelele ce sugerează subtil linia orizontului, de ipostaza salcâmului ca „ax al lumii” care cristalizează fluidele universului. Luna, prin excelență un motiv romantic, reprezintă la nivel simbolic o expresie a umbrei, a misterului, dar și un substitut pentru ochii cerului. Într-o interpretare modernă, luna este cea care eclipsează lumina solară, trimițând la sugestia thanatică.

Sincretismul formelor de percepție este specific eminescian: senzații vizuale, auditive, olfactive investesc câte un element al cosmosului, imprimând impresia unei continue ascensiuni. Aceasta este sugerată prin intermediul sunetului, al turmelor care urcă: „Sara pe deal buciumul sună cu jale,/ Turmele-l urc, stele le scapără-n cale”.

Privirea este îndreptată către bolta cerească, spre luna „sfântă și clară”, în perfectă consonanță cu erosul idealizat din prima etapă de creație eminesciană.

Prezența iubitei este sugerată discret, integrată perfect în peisajul pe care îl acceptă ca spațiu al feeriei nocturne: „Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară”. Spațiul poetic eminescian se constituie din elemente dispartate: teluricul și cosmicul se întrepătrund, apele și izvoarele permit aderarea ființei la spiritul cosmic: „apele plâng”.

Combinând descriptivul cu meditația, Eminescu imaginează povestea iubirii pe care o trăiește ca pe o dorință superlativă, un mit. În acest poem al visului pur, iubita este cosmicizată, prezența ei eterică abia dacă se simte. Ea devine un element al unei lumi idealizate, al unui cadru purificat de orice intruziune care ar putea tulbura echilibrul inițial.

Sara pe deal trimite la acel „picior de plai” mioritic, constituind o revenire într-un timp primordial, în care durata dispare și este completată de sunet ca modalitate de măsurare a timpului : „...toaca răsună mai tare,/ Clopotul vechi împle cu glasul lui sara”.

Proiecție a dorului în voluptatea visului, versurile plasează idila într-un *illo tempore*, existând posibilitatea și speranța recuperării unui timp sacru, primordial.

Printr-un evident paralelism, poetul încadrează starea de suflet în cea a naturii și invers, într-o fulgerare cosmică, într-o explozie a bucuriei de a trăi „clipa cea repede”. Sentimentul total trăit sub salcâmul-martor, protector are drept corespondent un ansamblu liric, imagistic, simfonic, evoluând de la febrilitate spre împlinire. Sub semnul luminos („Apele plâng, *clar* izvorând”, „Luna pe cer trece-așa sfântă și *clară*”, „Ochii tăi mari caută-n frunza cea *rară*”, „Stele nasc umezi *pe bolta senină*”), se focalizează puritatea sentimentului, epitetul sugestiv conferind cadrului de natură o solemnitate liturgică. Prezența buciului localizează acest tablou în spațiul plaiului românesc, între real și imaginar, sugerând tonul elegiac al dorului de dragoste. De altfel, configurația spațiu-timp poate fi urmărită la nivelurile static și dinamic prin imagini ce se completează reciproc în ideea unei unități desăvârșite. Ca mediator central, „salcâmul” – „vechiul”, „înaltul” –, precum și „sara”, „stelele” capătă o identitate inconfundabilă. Sclipirile de lumină se asociază cu susurul izvorului, ipostază a unui element vital, simbolizând geneză, viață, mișcare, proșpețime.

Tonalitatea generală a poeziei este susținută remarcabil de edificiul prozodic, cu o construcție largă, de 12 silabe, fixată într-o schemă neobișnuită de ritm (coriamb, doi dactili, un troheu), dublată de o muzicalitate interioară, învăluitoare. Poezia se constituie într-o confesiune lirică în care descrierea și exuberanța sentimentelor, umanul și cosmicul se integrează într-o armonie perfectă. Împletirea picturalului cu auditivul constituie o constantă a textului poetic, având rolul de a se impregna de suavitatea și vraja specific eminesciene.

Poezia filosofică

Eminescu deschide prin poezia sa orizontul întrebărilor fundamentale asupra condiției omului în univers, căutând soluții pentru realizarea armoniei rupte dintre existența umană și esența ei, dintre ordinea naturii și cea socială, dintre libertate și necesitate. Ca inadaptat superior, din familia tragică a lui Heine, Poe sau Baudelaire, poetul a trăit cu luciditate abisul dintre ideal și real, alegând ipostaza de cugetător, ars de patima adevărului.

Drumul prin labirintul simbolurilor și al semnificațiilor filosofice are ca posibil cifru poetic ideile germanului Schopenhauer din lucrarea *Lumea ca voință și reprezentare* (voința de a trăi devenită „dor nemărginit”, pesimismul determinat de condiția umană precară, ideea hegemoniei răului etc.).

Timpul – categorie filosofică controversată – devine la Eminescu meditație asupra ireversibilității sale. *Memento mori*, o imaginară călătorie retrospectivă, evocă panorama unor vestigii apuse, de la cele din Babilon, Ninive, din Egiptul antic, la Memfis, Teba, Sarmizegetusa dacică sau Roma. Spectacolul istoriei este privit ca o invariabilă mecanică a ascensiunii și prăbușirii sub imperiul voinței oarbe de existență și al dorinței de putere. Poetul trăiește amărăciunea marilor prăbușiri sub furtuna Istoriei și a Timpului.

Toate interogațiile filosofice, precum și drama lucidității, a incompatibilității dintre relativ și absolut se regăsesc în ciclul *Scrisorilor* – poeme de largă respirație în care se manifestă poetic gândirea istorică, politică și filosofică a scriitorului. *Scrisoarea I* evocă începuturile obscure ale lumii, când ființa nu se diferențiasse de neființă, asimilând conceptele Indiei vedice și ale teoriei kantiene. *Scrisoarea II* critică arivismul intelectual, triumful nonvalorii, agresivitatea mediocrității. *Scrisoarea III* reverberează ecourile istorice, cu valoare de elemente de referință, de stabilitate și continuitate. *Scrisorile IV și V* sunt satire amare ale profanării sentimentului erotic în viziunea poetului dezamăgit de societatea vremii.

Condiția individului superior în raport cu socialul sau cosmicul, imposibila iubire dintre naturi sufletești ireconciliabile, voci lirice ale aceluiasi eu poetic, sunt posibile porți de acces în universul neliniștitor al poemului *Luceafărul*.

Luceafărul – arhetipuri gnoseologice în forme romantice

Cel mai cunoscut și mai semnificativ text poetic eminescian, *Luceafărul*, a fost publicat în anul 1883 în *Almanahul Societății Academice Social-Literare „România Jună”* din Viena, fiind apoi reprodus în revista „Junimii”, *Convorbiri literare*.

„Poemul suprem, poemul-culme, rezumă și concentrează tot ceea ce gândirea mito-poetică a artistului a zămislit”, astfel încât „ne aflăm în fața unui nou moment creator în care fuzionează la cele mai înalte temperaturi, până la nerecunoaștere, detaliul biografic, inspirația folclorică și ideea filosofică, împreună cu o întreagă serie de motive predilecte ale poetului” (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu. Viața. Opera. Cultura*).

Geneza poemului reunește un complex de factori de origine populară și livrescă, astfel încât încadrarea sa tematică și stilistică face dificilă fixarea unor granițe rigide. Prima sursă de inspirație („hipotextul folcloric” – Lăcrămioara Vulpeș, *Alchimia textului poetic*) ar fi basmul românesc *Fata în grădina de aur*, cules de călătorul german Richard Kunisch, mai întâi versificat, cu modelări de sens, de către poet și apoi transformat în chiar structura sa ideatică intimă. Se adaugă basmul prelucrat *Miron și frumoasa fără corp*, precum și mitul românesc al zburătorului, „moștenit din zestrea preistorică a indoeuropenilor” (Ivan Evseev), reprezentând acel demon – zmeu sau strigoi – care li se arată la miezul nopții fetelor, tulburându-le liniștea și dezlănțuind pasiuni erotice imposibil de împlinit. Tot de sorginte populară ar fi și motivele mitologice preluate din culturile greacă, indiană și creștină, care largesc

orizontul de semnificații al textului dincolo de spiritualitatea autohtonă. Se adaugă – așa cum rezultă chiar din adnotările poetului – ideile din filosofia schopenhauriană asupra condiției geniului în lume și a relațiilor sale cu societatea, precum și detaliile de ordin biografic, discret efasate de povestea alegorică, pentru că „opera și viața sunt exemplare în aceeași măsură (...), viața devenind la rândul ei operă” (Friedrich Gundolf), printr-un transfer inconștient de simboluri și trăiri.

Fiind un poem, așadar o operă deosebit de complexă, greu încadrabilă ca specie, *Luceafărul* poate fi considerat o adevărată sinteză a genurilor. El dezvoltă, așa cum arată Tudor Vianu, „o structură epică a unei povești de dragoste, presărată cu scene dramatice, animată prin dialog pentru a transmite însă cu aceste mijloace un sens liric-filosofic înalt: poziția tristă și însingurată a geniului”. Apartenența epică a poemului este validată de începutul de basm, existența unui fir narativ și a personajelor simbolice, gradarea acțiunii spre un punct culminant, numărul mare al verbelor, prezența unei voci narrative a cărei marcă textuală este persoana a III-a. Dramaticul este prezent prin suita de scene dialogate, prin viziunea regizorală asupra unor momente, implicând elemente de decor și de recuzită (scena din final Cătălin-Cătălina), precum și prin forța conflictului exterior și interior, care dă substanță poveștii.

Dincolo de toate acestea, *Luceafărul* este un poem liric în care schema epico-dramatică asigură doar cadrul de realizare a alegoriei, întâmplările și personajele sunt simbolice, instrumente prin care se exprimă ideea poetică. Mai mult decât atât, opera cuprinde elemente de structură specifice speciilor lirice, pe care pare să le înglobeze într-o viziune integrativă: elegia (dorul de luceafăr al fetei din primul tablou, sentimentul neputinței lui Hyperion de a-și depăși condiția de existență din tabloul al III-lea, dezamăgirea din final de a-și vedea spulberate iluziile de împlinire în universul teluric), meditația filosofică (monologul Demiurgului din tabloul al III-lea asupra condiției umane în antiteză cu cea a geniului, răspunsul-definiție al lui Hyperion din finalul poemului, adresat fetei și, implicit, omului în general), idila (scena de dragoste dintre Cătălin și Cătălina din tabloul al IV-lea, proiectată într-un cadru terestru mitic, paradisiac, amintind de celelalte idile eminesciene – *Dorința*, *Floare albastră*, *Sara pe deal* etc.), pastelul terestru (tablourile I și IV) și cosmic (zborul luceafărului din tabloul al III-lea).

Limbajul reprezintă, de asemenea, un argument al lirismului, datorită poeticității inedite a expresiei, rezultat al simbiozei dintre stratul popular și cel neologic, al resemantizării unor cuvinte prin plasarea în contexte expresive surprinzătoare, în care figurile de stil încetează să mai fie simple exerciții de plasticizare a expresiei și devin structuri modelatoare ale logosului, cum se întâmplă și în opera lui Lucian Blaga.

Ca formulă estetică, *Luceafărul* este o alegorie pe tema geniului, așa cum însuși Eminescu îl încadrează prin notația de pe marginea manuscrisului: „Aceasta este povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe pământ, nici

e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc". În sens larg, alegoria este „o plăsmuire sau o imagine determinată de substituție. Ea reprezintă invocarea unei imagini prin intermediul altei imagini, în virtutea faptului că aceasta din urmă, în calitatea ei de obiect estetic de substituție, are anumite relații cu cea pe care o semnifică. Ambii termeni constitutivi intră în comparație în așa fel încât, prin mecanismul ei, alegoria se produce fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete” (Eugen Simion, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XI-a*).

La nivelul structurii, *Luceafărul* cuprinde 98 de strofe dispuse în patru tablouri, iar din punct de vedere **compozițional**, se disting două planuri dispuse simetric: planul universal-cosmic și planul uman-terestru. Primul tablou și ultimul le armonizează pe amândouă, al doilea este exclusiv uman-terestru, iar al treilea exclusiv universal-cosmic.

Tabloul I cuprinde înfripirea poveștii de iubire dintre luceafăr și fata de împărat. **Incipitul** poemului este reprezentat de formula de basm „A fost odată ca-n povești...”, prin care se deschide perspectiva fantasticului, insinuându-se caracterul ireal al lumii și al personajelor implicate în poveste. Timpul este unul mitic, primordial, iar spațiul este, pe de o parte, limitat – castelul fetei –, iar pe de altă parte, infinit – lumea luceafărului. Comunicarea dintre cei doi se realizează în vis, convenție și motiv romantice care permit evadarea din lumea concretului și a acceptabilului. În urma celor două invocații ale fetei luceafărul se întrupează sub chip angelic și apoi demonic, „neptunic” și „plutonic” (Ion Negoitescu), antiteza fiind evidentă. Prima dată este „un tânăr Voievod/ Cu păr de aur moale”, „Un mort frumos cu ochii vii”, născut din cer și din mare, iar a doua oară este „un demon” cu „ochii mari și minunați” și privire care arde, elementele genezice fiind soarele și noaptea. În ciuda metamorfozei aparent lumești, fata nu-l poate înțelege: „Deși vorbești pe înțeles,/ Eu nu te pot pricepe”. Deosebirea dintre personaje este exprimată de luceafăr prin perechea de antonime „nemuritor”/„muritoare”, în timp ce fata de împărat vorbește de opoziția „viu”/„mort”. Dragostea lor imposibilă reiterează principiul *coincidentia oppositorum*, al atracției contrariilor. În ciuda imposibilității comunicării, iubirea astrului se dovedește mai presus de viață și de moarte, de toate legile raționale ale existenței, astfel încât acceptă provocarea fetei de a renunța la nemurire pentru a fi absorbit în efemerul teluric: „Da, mă voi naște din păcat,/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege”. Jocul verbal din versul „Și se tot duce... S-a tot dus”, bazat pe sublinierea diferenței temporale dintre acțiunea exprimată de prezentul etern și de perfectul compus, sugerează înfăptuirea unei acțiuni irevocabile, capitale, precum și cufundarea într-un timp fără sfârșit, care poate fi doar intuit de mintea omenească.

Tabloul al II-lea cuprinde idila pământească dintre Cătălin și Cătălina. Fata de împărat, devenită Cătălina, primește determinările umanului și ale similitudinii cu personajul masculin – Cătălin –, într-un evident proces de demitizare la care o supune poetul. Limbajul elevat și solemn din primul tablou devine aproape prozaic,

expresia populară ia locul neologismului incantatoriu, monologul și descrierea sunt înlocuite cu dialogul facil, spațiul infinit este preschimbat cu locul strâmt al castelului, potrivit cu statutul celor doi, astfel încât coborârea în real și în contingent este evidentă. Abstractul devine concret, mitul și simbolul sunt convertite în *mimesis*. Cătălin pare desprins, ca înfățișare și rol, din poeziile bucolice, având aspectul unui Cupidon terestru. Trăsături precum „viclean copil de casă”, „paj”, „băiat din flori și de pripas”, „cu obrăjei ca doi bujori” etc. îl situează în antiteză cu imaginea luceafărului din tabloul anterior, proiectată sub semnul nemărginirii, al eternității, al absolutului. La început dialogul celor doi pare greu realizabil. Cătălin, conștient de puterea sa de vindecător al nostalgiilor erotice, vrea să alunge tristețea fetei învățând-o „din bob în bob amorul”, descris ludic precum o „mreață” sau „un laț” care înlănțuie acaparator ființa umană. După ce depășește pragul diferenței de rang, fata înțelege asemănarea și, până la urmă, compatibilitatea lor: „Și-i zise-ncet: – Încă de mic/ Te cunoșteam pe tine/ Și, guraliv și de nimic,/ Te-ai potrivi cu mine...”.

Tabloul al III-lea surprinde zborul luceafărului către Demiurg și poate fi considerat o meditație filosofică pe tema limitelor ființei. Perfectul simplu de la început – „Porni luceafărul” – reprezintă prima sugestie a mișcării și induce ideea unei deveniri spațio-temporale infinite. Luceafărul realizează o călătorie regresivă pe axa temporalității, până ajunge în văile haosului primordial, refăcând în sens invers geneza universală: „Căci, unde-ajunge, nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște”. Așadar, cadrul este aspațial și atemporal, dincolo de umanul efemer. În dialogul dintre Hyperion și Demiurg se concentrează esența filosofică a poemului. Demiurgul – principiul absolut, puterea generatoare de lumi, o instanță suficientă sieși sau Logosul primordial – îl numește pe luceafăr Hyperion, amintindu-i astfel originea și menirea lui. La cererea sfâșietoare a luceafărului de a fi dezlegat de nemurire spre a fi absorbit în teluric, singura posibilitate de a trăi iubirea, Demiurgul îi răspunde cu luciditate și obiectivitate, printr-o gradare a argumentelor menită să anuleze exaltarea celui dintâi. Lumea oamenilor este surprinsă în determinările ei fundamentale – iluziile, norocul, efemeritatea, inconsistența, moartea etc. –, iar antiteza cu lumea superioară a geniului este evidențiată prin pronumele „noi”/„ei”: „Ei doar au stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc/ Și nu cunoaștem moarte”. În schimbul renunțării la visul absurd, Demiurgul îi oferă lui Hyperion înțelepciune („Cere-mi – cuvântul meu dintâi,/ Să-ți dau înțelepciune?”), putere orfică („Vrei să dau glas acelei guri,/ Ca după-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?”), capacitatea de a schimba, prin faptă și putere, fața lumii („Vrei poate-n faptă să arăți/ Dreptate și tărie?/ Ți-aș da pământul în bucăți/ Să-l faci împărăție”), însă moartea este imposibilă, pentru că ar coincide cu negarea ordinii și a echilibrului universal. Lecția de cunoaștere se încheie cu invitația de a se convinge prin experiență directă de inutilitatea gestului său, într-o ultimă oglindire în lumea fenomenelor.

Tabloul al IV-lea marchează reinstaurarea ordinii cosmice, prin întoarcerea luceafărului „în locul lui menit din cer”. Epitetul „locul lui menit” și comparația „ca

și-n ziua cea de ieri” repun timpul în cursivitatea și firescul lui. Decorul terestru este conturat în linii de pastel, amintind de poezia eminesciană de început. Cadrul nu mai este unul închis, ci spațiul ocrotitor al codrului, înmiresmat de florile de tei și potențat de lumina umanizată a lunii: „Căci este sara-n asfințit/ Și noaptea o să-nceapă;/ Răsare luna liniștit/ Și tremurând din apă”. Personajele cuplului și-au pierdut individualitatea anterioară și s-au transformat sub forța purificatoare a iubirii. Cătălin și Cătălina devin acum „doi tineri singuri”, refăcând prin idila lor imaginea cuplului primordial. Fata nu își părăsește idealul de iubire, ci îi dă un alt înțeles, proiectându-și acum aspirațiile în sfera umanului. Îl invocă pentru a treia oară pe luceafăr, dar de această dată pentru a-i încredința „norocul” său: „Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru și în gând,/ Norocu-mi luminează!”. Instanța lirică ce se transformă însă esențial este Cătălin, care nu mai este surprins într-o tonalitate ironică, facilă, ci prin redimensionarea capacității sale de înțelegere a lumii, dobândită prin cunoașterea erotică.

Finalul întregește sensurile poemului, marcând separarea definitivă și indisolubilă a planurilor și a destinelor ontologice ale măștilor lirice. Metafora cercului din versul „Trăind în cercul vostru strâmt” este o sugestie a închiderii, a finitudinii ființei umane, în contrast evident cu „lumea mea”, un orizont al amplitudinii și al nesfârșitului cunoașterii. Lecția de cunoaștere înseamnă pasiune și suferință, viață și moarte, experiențe ireversibile asumate în mod superior de luceafăr, care se reîntoarce la starea de contemplație senină, eliberat de patimă, egal cu sine și cu lumea, sensuri ultime ale poemului, pe care le regăsim și în alte două texte de maturitate ale poetului, *Glossă* și *Odă (în metru antic)*.

Dincolo de **interpretarea alegorică** a poeziei, există o potențialitate de semnificație inepuizabilă. Putem considera *Luceafărul* o sinteză a tendințelor contrare ce există în fiecare om: atracția teluricului, a imediatului, trăirea dionisiacă prin descătușarea energiilor latente, dar și nostalgia ideilor, raportarea la o realitate superioară, inaccesibilă ființei, moduri de a ființa ireconciliabile, așa cum imposibilă este iubirea dintre Cătălina și Hyperion. De aceea, într-o interpretare modernă, poemul nu este altceva decât o alegorie dezvoltată a condiției umane înseși.

Din punct de vedere stilistic, *Luceafărul* reprezintă o sinteză sublimă a expresiei populare cu limbajul cult, neologic, pe fondul unei muzicalități incantatorii, susținută de eufonia intrinsecă a cuvintelor, dar și de curgerea în vers iambic și rimă încrucișată a catrenelor. Se remarcă limpezimea clasică, obținută în urma acelui proces de „scuturare a podoabelor” (Tudor Vianu), dar și prin inserția expresiei gnomice, aforistice, mai ales în tabloul al III-lea. Puritatea limbajului este ilustrată de folosirea în majoritate a cuvintelor de origine latină, încărcate de sensurile plurivalente ale timpului care a îmbogățit limba.

Scrisoarea I – ipostaze poetice ale genialității

Dintre cele cinci piese ale ciclului, *Scrisoarea I* se distinge prin caracterul de adâncă meditație filosofică. Izvoarele pot fi căutate în „Imnul creațiunii” din *Rig-Veda*, în

ceea ce privește fragmentul cosmogonic, ce evocă începuturile obscure ale universului, când ființa nu se diferențiasse din neființă, și drama faustiană a geniului care se zbate să descifreze sensurile existenței și creației.

De la contemplarea cosmosului, discursul coboară în fluxul său neîntrerupt până la tabloul originilor lumii într-o viziune cosmogonică universală, pentru a ajunge apoi la denunțarea vanității lumii contemporane, mărunță și bântuită de patimi, proiectând destinul tragic al geniului, al tuturor valorilor intelectuale.

Versurile stau sub semnul timpului, cu dubla sa valoare, de timp individual (simbolizat de ceasornic) și de timp universal, etern, fără determinări precise. Invocația lunii conturează un peisaj cosmic, prin care vremelnicia oamenilor, egalitatea dintre ei în fața destinului sunt contemplate de la scară cosmică.

În acest grandios cadru apare imaginea dascălului, a filosofului care dezleagă „în șiruri” „noaptea-adânc-a vecinicii”. Comparat cu eroul mitologic Atlas, condamnat să susțină bolta cerului, dascălul ilustrează puterea divină a geniului. Se conturează contradicția romantică dintre imensitatea universului și precaritatea condiției umane, fragila „trestie gânditoare” a lui Pascal, care își cucerește măreția doar prin forța spirituală.

Partea a treia a poemului reflectă cosmogonia gândită de „bătrânul dascăl”, pretext de a ilustra profunzimea cugetării, accesul la marile adevăruri. Textul înlocuiește divinitățile din *Rig-Veda* cu unități ermetice (Ființă, Neființă, Nepătruns, Haosul-mumă, Dumnezeu-Tatăl), imaginate prin analogie cu fenomenul pământesc al procreației. Punctul genezei, „mult mai slab ca boaba spumii”, cu putere misterioasă de atracție, risipește Haosul, indeterminarea născând aștri și lumi pentru a se identifica cu Sufletul Absolut, Etern.

Destinul universului este un etern prezent, o clipă veșnic suspendată între trecut și viitor, clipă care este însăși forma existenței. Viitorul și trecutul, tot ce construim, după categoria subiectivă a cauzalității, ar aparține lumii iluziilor: „...Căci e vis al neființei universul cel himeric”.

Textul eminescian vorbește despre o stare precosmică, ininteligibilă: „N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă” sau „...nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază”. Ochiul creat „spre a cunoaște” este bătrânul dascăl, un Atlas spiritual, ce pare să aibă rolul de conștiință a universului inconștient, de centru spiritual al lumilor. Dar poziția sa privilegiată din punct de vedere spiritual nu modifică destinul imediat al ființei. Întrebarea „Ce-o să aibă din aceasta pentru el bătrânul dascăl?” are un simplu răspuns negativ, căci spiritul uman nu are o existență pentru sine. El este doar instrumentul, oglinda în care divinitatea lipsită de formă ajunge la cunoașterea de sine, își satisface „apetitul” care a determinat crearea universului. „Grandoarea absolută a spiritului și nimicnicia himerică a ființei se întâlnesc în condiția umană a cărei expresie supremă este cea a genialității.” (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*)

Direcțiile idealismului schopenhauerian (gnoseologică, metafizică, estetică, etică), expunând caracterul aprioric al timpului și spațiului, au putut susține viziunea

eminesciană a eului creator de lumi. Fără a mai identifica gândirea cu divinul, opera eminesciană va substitui divinității gândirea umană, iar aceasta va susține lumea în ființă. Poziția privilegiată a spiritului în univers este reliefată în structura *Scrisorii I*, care se construiește concentric în jurul imaginii dascălului. Momentul prim (simetric cu cel final) e marcat, ca și în alte poeme eminesciene, de structura „sferică”, printr-o mișcare de rupere a continuității realului și de pătrundere în universul închis al gândirii. Aici, ruperea de timpul real, abandonat ceasornicului, este, odată cu mișcarea inițială de întoarcere în sine, mai accentuată, dar ritualul pătrunderii într-un spațiu estetic paralel și autonom față de cel real este același. Stingerea lumânării și smulgerea din imperiul timpului echivalează cu asumarea unei perspective înalte, impersonale. Gândirea, eliberată de tirania realului și de suferință, contemplă universul din perspectiva ochiului cosmic al lumii, panoramând întinderile terestre sau acvatic și cercetând detașat multiplele înfățișări ale unei umanități purtate de dorință, dominate de „geniul morții”. Ochiul cosmic al lunii se oprește brusc asupra dascălului și, din acest moment, perspectiva din care se construiește discursul liric se schimbă. Universul gândirii se substituie calmei perspective selenare, răscolind o altă noapte a timpurilor, dezlegând începutul și sfârșitul lumilor, nașterea și moartea cosmosului. Sfârșitul înseamnă stingerea, înghețarea planetelor, timpul însuși moare și „devine vecinicie”. Ciclic, universul se autodistruge, făcând posibilă domnia morții: „Și în noaptea neființei totul cade, totul tace”.

Următorul segment fixează soarta dascălului într-o amară meditație. Poetul vizează degradarea morală și intelectuală, destinul nedrept al creațiilor superioare într-o lume mărunță, brutală. Se deschide un tablou social al egoismelor și patimilor distructive. Ironia, polemica, sarcasmul sunt atitudini poetice în raport cu acest univers derizoriu al realului. Omul superior va fi pretext de afirmare a nonvalorilor, care vor încerca egalizarea oamenilor, evidențiind păcatele, oboseala, slăbiciunile inerente ființei umane.

Dincolo de scepticismul tonului și nihilismul viziunii, finalul ce revine la motivul lunii ca semn al transcendenței atenuează violența discursului anterior, este o formă de purificare și spiritualizare. Destinul dascălului, fără a se modifica, se inseriază destinelor umane, peste care plutește, contemplându-le și egalizându-le, ochiul cosmic al lunii.

Glossă – despre geometria imuabilă a condiției umane

Poezia stă sub semnul unei amare resemnări, al cercetării raporturilor dintre sine și lume. Interogațiilor existențiale poetul le răspunde cu înțelepciunea elementară a celui care încearcă să găsească un mod de a trăi neîntinat.

Se identifică în poezie sugestii filosofice din Schopenhauer, conceptele înțelepciunii indice și ale stoicismului antic greco-roman. Printre manuscrisele poetului se află și un fragment din *Oxenstierna*, care tratează despre concepția de viață a anticilor, bazată pe comparația vieții cu teatrul, cu spectacolul scenic.

Glossă este tipul poemului complet simetric, alcătuit din zece strofe de opt versuri, dintre care o strofă-temă la început și o strofă recapitulativă în final. Cele opt strofe din mijloc dezvoltă fiecare vers din prima strofă, în ordine, sfârșind cu versul respectiv, cu valoare de concluzie. Poezia exprimă protestul filosofic al omului superior, al poetului decepționat.

Ironia romantică se desprinde din sarcasmul abia reținut, din detașarea rece, devenită act de acuzare, dar și o formă de apărare a omului vulnerabil, prins implacabil în capcana unui mediu social degradat. Ca și în partea finală a *Luceafărului*, satira se sublimează în poza indiferenței născute dintr-o conștiință superioară, fără a avea un obiect bine precizat. În versuri cu valoare de sentințe, de aforisme, poezia sugerează necesitatea imunizării conștiinței împotriva iluziilor, a amăgirilor. Tendința de obiectivare sau detașare de propria suferință este realizată prin folosirea unui „tu” impersonal, ce implică o generalizare a concluziilor etice, discursul poetic înălțându-se într-un plan impersonal în care drama creatorului și condiția umană sunt teme filosofice de meditație.

Verbele sunt la prezentul etern, abstract și rece, cu valoarea unor maxime inflexibile, demers urmat și în poezia *Cu mâne zilele ți-adaugi...*, publicată odată cu *Glossă*, în decembrie 1883.

Respectarea unui tipar este posibilă, pentru că ideile exprimate sunt de mare generalitate, adevăruri absolute care sugerează impresia de decalog, de cod de conduită morală.

Glossă este o poezie gnostică. Acest gen pare anacronic la un romantic din secolul al XIX-lea. În această categorie intră maximele lui Heraclit, *Versurile de aur* atribuite lui Pitagora. Biblia conține, de asemenea, numeroase pasaje de poezie gnostică în cărțile înțelepților, în Proverbe, în Ecclesiastul. Deși constrânse într-o geometrie abstractă, sensurile filosofice se comunică fluent, cu amărăciunea romantică eminesciană.

Motivul central al poeziei este „lumea ca teatru”: „Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui”. Problema a format obiectul unui studiu comparativ al lui Tudor Vianu. Comparația sceptică a lumii cu teatrul, în care destinele omenești sunt fixate ca rolurile actorilor, se poate identifica la filosofii cinici din Antichitate, dar tema poate fi urmărită până la scriitorii din Evul Mediu creștin, la spaniolii din Renașterea târzie, la Lope de Vega, Caldéron de la Barca, Shakespeare. Eminescu introduce în tratarea motivului un element nou. Regizorul suprem al lumii ca teatru nu mai este providența creștină sau principiul stoic al anticilor, ci Voința universală, forța oarbă, ademenitoare ca un cântec de sirenă: „Cu un cântec de sirenă,/ Lumea-ntinde luci mreje”.

Satira devine treptat ataraxie, liniște absolută a spiritului. Numai prin abstragere din curgerea iluziei universale geniul va rămâne o esență identică sieși.

Structura strofelor, cu revenirile și insistențele caracteristice acestei forme fixe, puritatea expresiei conferă poeziei o rezonanță, o seducție aparte. Maximele se derulează ca în versetele cadențate, într-un sistem concentric, care figurează mișcarea stilistică a vechilor texte religioase.

Figurând ordinea ciclică a lumii, pe fondul trecerii ireversibile a timpului, *Glossă* are o perfecțiune statuară, rece, cizelată cu migală pentru a realiza suprapunerea perfectă a unui sistem poetic cu un sistem filosofic profund.

Odă (în metru antic) – cunoaștere și eros în forme clasicizante

Text esențial pentru creația eminesciană, *Odă (în metru antic)* trece prin numeroase variante până la cristalizarea și esențializarea expresiei în versiunea definitivă. Dacă primele variante îi erau dedicate lui Napoleon, măreției, singurătății sale conștiente de propria genialitate, treptat, poetul se detașează de model, de un obiect de referință, comentând concepte generale – gloria, singurătatea, nemurirea geniului –, asociate cu diverse motive: codrul, marea, lira horatiană, motive mitologice etc.

Tema poeziei este meditația indirectă asupra condiției tragice a ființei, concepută ca sfâșiere dilematică între limitele existențiale. Ca structură, discursul liric ia forma unui *monolog* ce exprimă durerea, dezamăgirea, amărăciunea poetului provocate de conștiința dezacordului dintre sine și lume, dar și de pierderea iubirii – sentiment fundamental pentru armonia interioară a eului. Poezia este departe de definiția speciei, nu are nimic retoric, admirativ sau convențional în discurs, fiind mai mult un cântec de dragoste sublimat într-un cântec de moarte, la limita unei disperări metafizice.

Eminescu suprapune în text două planuri poetice: unul al echilibrului, rezultat din contemplarea rece a universului („Nu credeam să-nvăț a muri vreodată; / Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi...”), și un altul al trăirii pasionale, al arderii vitaliste („De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări...”). Cu un ton patetic, nostalgic, poetul caută moartea, însingurarea, indiferența mândră a spiritelor superioare. Dionisiacul este sublimat în apolinic, calmul și seninătatea însoțesc aspirația spre moarte, ca stare de voluptate a descoperirii sinelui.

Trei elemente textuale condensează semnificațiile majore ale discursului liric: „steaua singurătății”, „nepăsare tristă”, regăsirea sinelui. În expresia lui Noica, geniul (care este și obiectul meditației poetului) este „acel eu care a aflat că este în noi ceva mai adânc decât noi înșine, așadar eul care și-a găsit sinele” (*Sentimentul românesc al ființei*).

Steaua spre care privește eul poetic este marca singularității, a geniului. Coborât în lumea terestră, geniul și-a pierdut atributele titanului, dar poartă însemnele poetului, ale naturii superioare: „Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi/ Ochii mei 'nălțam visători la steaua/ Singurătății”.

Primele două strofe se raportează la trecut (verbele sunt la imperfect – timp al duratei – și perfect simplu – un timp recent). Lecția despre moarte este încă depărtată, deși moartea este un fenomen continuu, existent mereu lângă noi. Abia prin iubire se va produce și inițierea în moarte.

A doua secvență lirică – ce cuprinde strofele II-IV – dezvoltă tema suferinței poetice fără o cauzalitate certă. Ambiguitatea versurilor este dată de absența unui

obiect liric bine precizat. Se poate presupune că versul oximoronic „Suferință, tu, dureros de dulce” trimite la voluptatea dureroasă a iubirii, la ardere și pasiune devoratoare. Este o bruscă întâlnire cu sentimentul dragostei, care se va asocia inevitabil cu „voluptatea morții”. Intensitatea suferinței poate sugera o iubire pierdută, stinsă în timp, o trădare ce a condus la însingurarea cosmică a eului.

Dar textul eminescian este mai profund prin semnificațiile de adâncime. Liniștea mândră, durerea, voința de repaus etern, sugestiile filosofiei schopenhaueriene, voluptatea morții sugerează o suferință ontologică. Poezia este o patetică reflecție pe tema vieții și a morții, a iubirii, a condiției existențiale. Paradoxul determinat de nepotrivirea dintre specie (oda ca elogiu) și substanța poetică de natură pesimistă, meditativă este dublat de un paradox interior, de lecturile posibile: text erotic sau text existențial despre soarta omului, fie acesta geniul sau insul anonim.

Starea interioară a eului presupune însă combustia, pasiunea trăirii redată printr-un câmp semantic profund metaforizat („ard de viu”, „focul”, „a-l stinge”, „mistuit mă vaiet”, „mă topesc în flăcări”, „rug”, „pasărea Phoenix”).

Starea apolinică inițială este perturbată de apariția tulburătoare a iubirii. Suferința individuală este hiperbolizată, proiectată în univers prin referiri mitologice (comparația cu Nessus, centaurul viclean și răzbnător, omorât de săgeata lui Hercule, „înveninat de haina-i”, semn al morților succesive, pasărea Phoenix – speranță a renașterii din propria cenușă). Poetul își caută echilibrul, starea de contemplație senină.

Verbele la prezent din strofele a III-a și a IV-a ilustrează o dispunere sugestivă pe axa temporală. Înaintea despărțirii de sine, poetul își ridică ochii spre „steaua singurătății”; prin iubire și suferință și-a coborât privirea spre moarte, focul etern fiind perpetuitatea morții în act, a faptului de a trăi moartea. Omul și-a pierdut singurătatea și sinele, agonizează sperând într-o purificare prin ardere și într-o renaștere a sinelui iluminat de propriul rug, de cunoașterea de sine. Se poate spune că iubirea a fost inițierea în viață și în moarte, formă a dedublării, a scindării interioare, dar și acces la cunoaștere, înțelegere a existenței.

Ultima secvență lirică este dramatică prin invocarea unei iubiri pierdute, dar și prin dorința revenirii în sine ca esență suficientă sieși. Iubirea este act de inițiere în tainele universului, ființa are acces la cunoașterea absolutului, cu prețul suferinței, al mistuirii lăuntrice. Strofa ultimă depășește forma elegiei, devenind „o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte” (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*).

Mai târziu, Nichita Stănescu va reveni la durerea cunoașterii de sine îngemănată cu ideea morții inevitabile a materiei: „...iată/ cunoașterea de sine, iată/ de ce materia în dureri se naște din ea însăși: / ca să poată muri” (*A unsprezecea elegie*).

„Piară-mi ochii turburători din cale” este expresia dorinței de uitare a destinului omenesc, a iubirii îndurerate pentru a atinge acea „nepăsare tristă” sinonimă cu ataraxia stoicilor. Este aspirația de întoarcere la „identitatea pură, veșnică a geniului”. Viața și erosul au devenit căi spre cunoașterea de sine și o neîntreruptă învățare a

morții, în sensul în care Nichita Stănescu afirma în aceeași elegie: „Moare numai cel ce se știe pe sine”.

Revenirea la identitatea nebântuită de iubire înseamnă restituirea eului pierdut. În sens schopenhauerian, „nepăsarea tristă”, regăsirea sinelui reprezintă o formă de izolare în propriul spirit, conștient de valoarea și singularitatea lui.

Poezia aparține, prin stil și viziune, ultimei etape de creație, are o simplitate grea de sensuri și solemnitatea clasică a rostirii. Figurile de stil sunt puține (epitetele „jalnic”, „înveninat”, „ochii turburători”, „nepăsare tristă”; câteva comparații – „ca Nessus, ori ca Hercul”, „ca pasărea Phoenix”; hiperbole; câteva metafore – „rug”, „steaua singurătății”, „nepăsare tristă”; invocații).

Versificația safică – bazată pe endecasilab în primele trei versuri ale strofelor –, limbajul aforistic, absența rimei finale, metrul antic horațian, cu un ton solemn, liturgic, de inițiere, antitezele interioare susțin un text profund, în care semnificațiile filosofice și patosul trăirii accentuează conștiința tragică a poetului romantic.

Proza romantică – nuvela

Mihai Eminescu – proza literară

Ipostaza titanică a sensibilității eminesciene ar fi unilaterală fără imaginea totală asupra poeziei, prozei și, într-o anumită măsură, asupra teatrului, dintr-o perspectivă amplă, integratoare.

Proza scriitorului este rodul unei relații constante și de substanță cu filosofia și literatura europeană, peste care se înalță vocea inconfundabilă a creatorului.

Publicate antum (*Sărmanul Dionis*, *Făt-Frumos din lacrimă*, *Cezara*, *La aniversară*) sau rămase în manuscris și valorificate postum, lucrările în proză au fost considerate multă vreme un exercițiu stilistic auxiliar, pentru a fi redescoperite de George Călinescu și apreciate ca fiind mai mult decât „jocul suplimentar” al unui geniu liric. Proza eminesciană demonstrează structuri specifice, de factură romantică, un sistem de valori și mituri proprii, ambiguități foarte moderne la nivelul simbolurilor și al conotațiilor posibile.

Cugetarea filosofică și vizionarismul visului romantic, fantasticul, magicul și miticul sunt dimensiuni între care se structurează un edificiu epic complex, de largă respirație.

Contestată pentru fraza barocă, pentru lipsa de unitate sau apreciată tocmai pentru stilul gotic, fabulos și nota halucinantă, hoffmanniană, proza lui Eminescu deschide o mitologie a durerii, a contestării orgolioase, urmărește rătăcirile eului metafizic în întrupările lui vremelnice, căutând unitatea primordială a existenței.

Din idealismul kantian și relativismul teoriilor lui Leibniz, din concepțiile schopenhaueriene referitoare la metempsihoză, din ideile vechilor cărți indice sau egiptene,

din materialismul antic grec și înțelepciunea populară românească se încheagă suportul filosofic de referință pentru un univers literar fascinant și neliniștitor.

Motivele frecvente ale acestui teritoriu literar ce presupune un traseu inițiativ prealabil ar fi: titanismul și demonismul, avatarul, viața ca vis, umbra, dedublarea, natura paradisiacă, relativitatea timpului și a spațiului în ipostaza de categorii filosofice, călătoria astrală.

O primă afirmare importantă pe tărâmul prozei este basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, integrat în categoria fabulosului popular cu note romantice (alături de *Poveste indică*), desăvârșit la Viena și publicat în *Convorbiri literare* în noiembrie 1870. Materialul folcloric este abstractizat și transfigurat prin prismă romantică. Personajul de contur romantic se îndreaptă spre idealuri superioare, spre un absolut al iubirii și prieteniei. Detaliile folclorice evocă o atmosferă națională (costume populare, fluier pentru doine și pentru hore), un pitoresc etnografic, completat de motive erudite. Natura deține un rol important, devenind personaj, în plan sugestiv, ca în proza fantastică.

Cezara este nuvela tipic romantică prin temă, construcție a conflictului, viziune asupra psihologiei eroilor bântuiți de patima iubirii demonice. Din text se degajă reflecții filosofice implicite în legătură cu tentația „lumescului” (care înseamnă pasiune erotică) sau cu opțiunea pentru existența ascetică. Nuvela este o plăsmuire narativă ce degajă mister existențial și o atmosferă exotică.

O direcție aparte în peisajul prozei eminesciene o constituie lucrările de observație realistă, de factură sociologică – adevărate fiziologii de tip pașoptist. Evocări, descrieri realiste, observații psihologice, umor și comic, toate se regăsesc în schițele postume: *Aur, mărire și amor*, *La curtea cuconului Vasile Creangă*, *Moș Iosif*, *Părintele Ermolachie Chisăliță*. Acestea ilustrează disponibilitățile stilistice ale autorului, puterea de surprindere a unor largi categorii sociale. Ca prozator realist și moralist, Eminescu este un portretist remarcabil, un comentator polemic și un peisagist sobru și echilibrat.

Demonismul și titanismul – ca atitudini romantice fundamentale – apar în romanul neterminat *Geniu pustiu* prin familia „catilinarilor”, spirite insurgente ale unei generații neliniștite, nonconformistă, revoltată și dezamăgită, animată de idealuri patriotice, dar atinsă de blestemul solitudinii. Ioan, tribun al lui Avram Iancu, este un inadaptat superior, un spirit profetic, devotat idealurilor naționale. Poesis este ipostaza feminină a naivității – „fantastică, voluptoasă, plină de închipuiri și vise”. Fără stabilitate, privirea ei plutește deasupra lucrurilor, învăluindu-le într-o aură de vis și poezie. Aceasta le va imprima și celorlalți starea ei de neliniște și sfâșiere, făcând din ei „naturi catilinare”.

Contradictoriu este și Toma Nour – cu numele simbolic, biblic, ca și Ioan –, prin misterul și anxietatea structurale. Eșuând în plan erotic, se îndreaptă pentru ispășire spre lupta națională. Demoniac și visător, traversat de violențe, meditănd cu voluptate asupra morții, Toma e un erou romantic tipic, din familia revoltaților, ca byronianul Childe Harold sau Cain.

Dincolo de realitatea istorică incontestabilă, legată de tulburatul an 1848, cu detalii culese din publicațiile timpului, discursul epic alunecă uneori din tiparele genului pentru a intra în domeniul comentariilor subiective, de tip romantic. *Geniu pustiu* este un roman personal, romanul unei melancolii ardente și pasionale, apropiată de formula narativă a unui Chateaubriand. De aceea el scapă încadrărilor rigide în una din direcțiile tematice identificate de Philippe van Tieghem în *Le Romantisme français* (psihologică, istorică, socială, realistă sau sentimentală). Călinescu aprecia romanul drept un prim jurnal romantic românesc, deci o formulă complexă, potrivită temperamentului scriitorului.

În general, personajul romantic eminescian se detașează printr-o tendință specifică: inaderența la un mediu social ostil, refuzul datelor societății și încercarea de a intra într-un univers compensatoriu, imaginat ca alternativă posibilă față de cel real. Formele de respingere a realului sunt: evaziunea în vis și în spații astrale, regresivitatea în timp, reclusivitatea (prin retragere deliberată în singurătate). Frumoase în satanismul lor, atinse de tristeți filosofice, personajele sale aleg evadarea, formulând însă adevăruri amare despre epocă.

Nuwelele fantastice și filosofice (vizând fantasticul – *Sărmanul Dionis* – sau fantasticul erudit – *Avatarii faraonului Tlă* și *Archaeus*) oferă asemenea alternative firilor neliniștite și rătăcite într-un timp străin. Categoria estetică a fantasticului, definită ca dezvoltare a unui orizont ce nu există decât în puterea imaginației, devine la Eminescu o „formă poetică a lirismului, expresia unui sentiment de neliniște, de nostalgie cosmică, în care neobișnuitul tinde să includă absolutul prin confruntarea realului cu imaginarul” (E. Tudoran).

Sărmanul Dionis – avataruri pe calea desăvârșirii

Citită în cenaclul „Junimii” în 1872 (unde a generat vii controverse), publicată în *Convorbiri literare* în decembrie 1872 – ianuarie 1873, nuvela a fost pregătită de fragmentele *Umbra mea* și *Archaeus* și a pornit de la motivul omului care și-a pierdut umbra, de la motivul dedublării și de la teoriile relativității noțiunilor filosofice de timp și spațiu.

Tema visului asimilează aici integral fantasticul. Translația de la basm la povestea cu valoare de experiment oniric marchează drumul spre conceptualizarea visului. Convenția fantasticului propusă de schemele mitic-folclorice este înlocuită de adevărul filosofic. Este vorba de ambiguitatea structurală dintre vis și realitate. Astfel, tensiunea existențială a fantasticului rezultă din dramatismul întrebării: „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan ori Dionis?” – semn al scindării platoniciene a ființei umane.

La nivelul structurilor narrative se constată diferitele planuri ale experiențelor traversate pe drumul spre reconciliere cu propria individualitate. Dionis pleacă de la realitatea palpabilă pentru a căuta, dincolo de ea, absolutul ideatic. Personajul refuză existența derizorie, precum și timpul său – un prezent mohorât și imoral. Prin magie

și ocultism, el trăiește visul, rupându-se de real și alegând evaziunea într-un univers paralel. Saltul din real într-un posibil fantastic se realizează datorită predispoziției sale spre visarea halucinatorie, precum și datorită unui peisaj natural favorizant – noaptea, peisajul selenar, fantasticul straniu.

Declanșarea aventurii este motivată de Nicolae Ciobanu (*Eminescu – structurile fantasticului narativ*) ca ilustrare a temei „complexului identității originare”. Dialogul extatic cu chipul tatălui din portret este urmat firesc de „povestea” fantastică a încercării de atemporalizare și de dezmărginire a spațiului. Realitatea fantastică o substituie pe cea inițială, prin inversarea succesiunii cronologice. Trecutul revendică drepturile prezentului, tratându-l ca pe o realitate viitoare, imaginată în vis („Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis”).

Regresiunea în timp este mediată de cartea de astrologie, „mai mult de origine bizantină”, cu valoare de experiență și tentativă magice. Noua realitate este a unui spațiu autohton (Iașul din vremea lui Alexandru cel Bun), iar timpul este mitic-istoric, pe linia preferinței romantice eminesciene pentru un misterios Ev Mediu românesc.

Structura narativă complexă a nuvelei pregătește o nouă fracturare a discursului prin saltul într-o a treia realitate a unui alt plan, inițiat de agentul magico-astrologic deținut de savanta știință a învățătorului Ruben – noua ipostază a anticarului Riven.

Obsesiei chipului din portret îi corespunde acum laitmotivul filosofic propus de raportul „omul cel vecinic” – omul trecător. Întrupându-se în umbra celui de-al doilea, primul îi poate mijloci omului trăirea în eternitate: „În faptă însă omul cel vecinic, din care răsare tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în fiecare moment îl vezi, deși nu-l poți prinde cu mâna – este umbra ta. Pe o vreme vă puteți schimba firile – tu poți să dai umbrei tale toată firea ta trecătoare de azi, ea-ți dă ție firea ei cea vecinică”. A treia poveste în vis, cea cosmică, demiurgică, este determinată de inițierea în taina unui adevărat pact cu Ruben – variantă a pactului faustic cu diavolul. Dar, dacă prima ruptură este dată de alunecarea în transa onirică asigurând regresiunea pe verticala timpului, a doua experiență este rezultatul unui demers conștientizat. Elementul halucinatoriu este înlocuit de efortul lucidității pentru a cunoaște și a îndeplini formula. Fantasticul cabalístico-magic se împletește cu ezoterismul pitagoreic (cartea lui Zoroastru, miezul tainic al cifrei 7), realitatea faustică prin confuzia Ruben-Mefisto complică structura planurilor. Pactul cu diavolul este pactul personajului cu umbra sa. Față de nuvelele lui Adelbert von Chamisso, eroul lui Eminescu este devorat de dorința de a-și lua în stăpânire propriul „archaeu”, ca reflex al setei de absolut. Aici se află motivul intim, profund omenesc al întregului demers narativ și filosofic.

Episodul cosmic, lunar nu stă sub semnul feeriei romantice decât la suprafață. Universul imaginat este demonic prin misterul semnului arab: „Numai semnul arab lucea roș, ca jăraticul noaptea”. Nu este vorba de un cifru cu dezlegare mentală, ci de o sublimare a ideii. Semnificația este de limită interzisă a teritoriului pe care Dan are dreptul să acționeze. Eroul nu se mulțumește cu reeditarea destinului paradisiac al omului adamic și nici cu refacerea unității ideale a cuplului primordial. Spiritul

său demonic îl îndeamnă la contestare, în ideea că ar fi dăruit cu atribute divine – „Oare nu se mișcă lumea cum voi eu?” –, pentru a comite, în cele din urmă, anticul *hybris*: „Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumnezeu?”. Urmează căderea halucinant-fantastică, imaginată pe arhetipul izgonirii din rai. Realitatea fantastică a visului, coerentă în plan narativ, se surpă vertiginos prin „dezdivinizare și dezdemonizare, care înseamnă ieșirea din imperiul somnului” (Nicolae Ciobanu, *Eminescu – structurile fantasticului narativ*).

Realitatea recucerită este un paradis terestru; Dionis iese din onirica sa experiență purificat de complexe, de singurătate, pentru a reedita pe pământ fericirea. Dacă a pierdut un paradis celest, a câștigat un paradis terestru umanizat.

Personajul trăiește o experiență de cunoaștere fundamentală, considerată de Ioana Em. Petrescu „o posibilitate de a recupera lumile armonioase ale timpului echinoxial” (*Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*).

Convins de apriorismul kantian al formelor intuiției sensibile, de subiectivismul timpului și al spațiului, Dionis știe că „în faptă lumea-i visul sufletului nostru”. Și, ca un adevărat discipol al idealismului magic german, eroul crede că un procedeu de programare a visului ar modifica și cadrul spațio-temporal. Dionis – ca ultim avatar al magului Zoroastru – găsește acest procedeu: magia.

Magia înseamnă repetarea unor formule magice, bazate pe pitagoreica cifră 7, intrarea în posesia cifrului sacru al lumilor conținut de cartea de astrologie. Prin acest cifru s-ar putea ajunge la armonia cosmică și la imaginea vechiului model cosmologic platonician. Descoperind cheia, Dionis se eliberează de timpul și spațiul lui, parcurgând regresiv vârstele istorice ale neamului. Primul univers regăsit nu convine sensibilității eroului, așa cum nicio ordine a realității nu ar putea satisface un personaj metafizic. Reacția firească va fi de smulgere din timpul istoric și de căutare a porții de acces spre atemporalitate. Plecarea pe Lună înseamnă abandonarea timpului istoric și recuperarea timpului cosmic. Dionis se reintegrează în cuplul sacru, într-o patrie cosmică selenară, și umple vidul cosmic cu o arhitectură gigantică, proiecție a gândirii sale libere.

Gândirea lui nu atinge însă limita ultimă a libertății pentru că templul lui Dumnezeu este un spațiu interzis și inaccesibil, iar înfățișarea divinității rămâne un mister, o absență în inima lucrurilor. Dacă iubita sa, Maria, poate trăi prin credință ideea de dumnezeire, Dan-Dionis nu poate realiza acest lucru în gândire. Tentația de substituie a unui Dumnezeu invizibil devine o condiție logică a demersului narativ.

Respectând datele magico-filosofice, ipoteza *eu = Dumnezeu* este o eroare, pentru că principiul armoniei cosmice (care este o dovadă a divinității cosmosului) este negat. Prin eroare, gândirea lui Dionis pierde universul platonician ce fusese recuperat prin magie. El este salvat de orgoliul total prin disponibilitatea erotică. Va scăpa de abisul neființei, dar se va prăbuși din nou în temporalitate.

Sfârșitul facil și derutant poate fi citit și în alt sens decât cel al soluției epice pentru un anumit fir narativ. Nuvela poate fi concepută în ansamblul ei ca un flux

continuu, un *stream of consciousness*, care decupează secvențe, episoade cu o anumită semnificație în cadrul structurii.

Primul episod fixează un București nocturn, cu palide întâmplări și cu o schematică biografie de personaj literar. În plus, pătrunderile abrupte în universul mental al unui personaj, în fluxul subteran al monologului său interior, prezentarea unui univers de gândire în locul celui existențial obișnuit argumentează condiția unei epici speciale. Eroarea sau ambiguitatea devine element constitutiv al structurii narrative. Confuzia eu = Dumnezeu anulează principiul de existență a cosmosului platonician. Negând demonic orice limită, gândirea sa neagă și posibilitatea însăși a *formei* și e pândită de nedeterminare, de haos, de neființă. Și dacă Dan nu urmează traseul tragic al damnatului Satan este pentru că gândirea lui a păstrat o unică determinare: afirmând ideea cuplului, admitând prezența-limită a celuilalt, personajul se salvează prin eros.

Din această perspectivă, sfârșitul nu mai este un facil *happy-end*, ci un ultim vis posibil, prin care se modelează o nouă ipostază a realului. În lucrarea citată, Ioana Em. Petrescu aduce ca argument în acest sens tocmai impresia de irealitate. De la început predomină peisajul nocturn, imprecis al unui București decupat vag și ireal printre nori de fum de țigară, ploaia transformă totul într-un tărâm subacvatic, cu o lună acoperită în răstimpuri de umbre, ca într-o halucinantă pictură impresionistă. Singura alternativă oarecum fermă este universul gândirii. Deci întreaga substanță a lucrării ar fi aventura unei gândiri ce se poate metamorfoza, dând impresia unui „lung monolog interior travestit epic” (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*).

Simbolistica textului eminescian se concretizează și prin cromatică antinomică roșul demonic – albastrul credinței. Roșul se leagă de tentația satanică a ființei umane, iar albastrul de vocea spiritului („ochiul roș și bolnav al luminii”, „cerneală roșie ca sângele”, „constelații zugrăvite cu roșu”, „norii de jărat și aur”). Dar ochii din portret sunt albaştri, ochii Mariei sunt „albaștri și cuvioși precum albastru și cuvios e adâncul cerului și divina sa eternitate”. Se disting deci două percepții cromatice esențiale – privirea cuvioasă a iubirii și a credinței, care descoperă armonia infinită a cerului, „a lanurilor de stele”, și privirea neliniștită a demonului. Între aceste două alternative se constituie un univers literar problematizant.

Nivelul filosofic presupune premise kantiene pentru a justifica aventura metafizică a personajului, dar raporturile cu tehnicile magico-cabalistice sunt obligatorii. În *Eminescu sau despre absolut*, Rosa Del Conte urmărește măsura în care Dionis capătă conștiința eternității, a duratei; din această durată el detașează un segment, „acela în care se inserează individuația, cheagul eului său etern în forma lui Dan”. Intellectul său pare să „recupereze luminozitatea fragmentului solar”. Din noua sa ipostază el măsoară nu numai micimea infinită a pământului, ci și nesfârșita voință de rău care îl stăpânește: „Era ceva înfricoșat câte crime au putut să se petreacă pe acest atom atât de mic în nemărginirea lumii, pe acest bulgăre negru și neînsemnat, ce se numește pământ”. Este aici o meditație indirectă asupra condiției tragice a ființei umane, concepută ca sfâșiere dilematică între divin și satanic.

Căutându-și avatarurile, Dionis se caută pe sine ca esență, având conștiința Eternului din ființa sa, a cărui chemare o aude obsesiv. Pentru a se descoperi, personajul va parcurge inevitabilul traseu inițiativ, depășind etape, încercând fascinația absolutului aproape atins și amărăciunea eșecului. Ca în cazul oricărei experiențe unice, finalul acesteia este definitiv. Deposdarea de tablou, pierderea cărții semnifică imposibilitatea de a repeta experimentul și tentația de atingere a limitei ultime a gândirii, a cunoașterii. Aventura onirică a însemnat certitudinea că eroul nu-și va depăși condiția, așa cum nici avatarurile sale nu au făcut-o. Și constatările sunt valabile pentru întreaga specie umană, prinsă implacabil între dureroasele limite spațiale și temporale.

Nuvela istorică

Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*.
Ipostaza despotului între istorie și ficțiune

„*Alexandru Lăpușneanul* este o proză cât se poate de tipic romantică”, observă Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*, iar Eugen Blajan, raportând opera la contextul epocii în care a fost scrisă, este de părere că, „prin viziunea realistă a trecutului istoric, prin reliefu uimitor al caracterelor și prin viguroasa sa construcție epico-dramatică, *Alexandru Lăpușneanul* se situează printre marile realizări artistice ale literaturii pașoptiste” (*Nuvele istorice*).

Nuvela *Alexandru Lăpușneanul* apare în revista *Dacia literară*, în anul 1840, fiind prima nuvelă istorică românească, dar și o ilustrare a direcțiilor tematice deschise de „Introducția” lui Mihail Kogălniceanu pentru înnoirea literaturii.

Tematica nuvelei este una istorică, nuanțată însă cu aspecte care țin de psihologia umană și de cea a conducătorului: dreptatea, setea de putere, raporturile cu poporul și cu boierii, atitudinea în fața morții etc.

Timpul și spațiul sunt categorii bine delimitate și susținute prin date concrete, trimițând către istoria unei domnii zbuciumate din medievalitatea românească – întoarcerea lui Lăpușneanu pentru a doua sa domnie, între anii 1564 și 1569, la Tecuci, granița dintre Muntenia și Moldova, în Iași și în Cetatea Hotinului.

Sursele de inspirație sunt reprezentate de *Letopiseșul Țării Moldovei* (părțile semnate de Grigore Ureche și Miron Costin), dar și o cronică mai puțin cunoscută a lui Nicolae Costin. Se adaugă tradiția orală, destul de bogată, dacă avem în vedere personalitatea extraordinară a domnitorului. Se poate vorbi de o contaminare a surselor, de amplificări și selecții, de introducerea unor personaje imaginare, fără exactitate istorică, dar cu intenția de a crea o imagine plauzibilă și semnificativă a Evului Mediu românesc. Sunt așa-numitele *licențe istorice*, prezente și la alți autori din spațiul european, precum Alexandre Dumas sau Walter Scott.

Structura și compoziția nuvelei sunt riguroase și coerente, episoadele grupându-se în patru capitole ce au concentrarea actelor unei piese de teatru și câte un motto semnificativ: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau” – cuvintele domnitorului hotărât să recapete tronul Moldovei, un răspuns sugestiv la sfatul boierilor de a renunța la intenția sa; „Ai să dai samă, Doamnă” – replica văduvei unui boier ucis de Lăpușneanu, amenințare directă la adresa doamnei Ruxanda, soția domnitorului; „Capul lui Moțoc vrem” – răspunsul mulțimii asuprite, apăsată de sărăcie și biruri, venită la curte pentru a cere înțelegere și dreptate; „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu” – cuvintele de amenințare ale lui Lăpușneanu, aflat pe patul de suferință, după o criză mistică în care ceruse să fie călugărit.

Subiectul respectă momentele clasice ale narațiunii, deși într-un mod disproporționat, deoarece expozițiunea este oarecum redusă, pe când punctul culminant are o amploare deosebită. Acțiunea este prezentată, într-un crescendo dramatic, urmărind regulile echilibrului și ale simetriei compoziționale.

Expozițiunea îl prezintă pe Alexandru Lăpușneanu revenit în Moldova, pentru a-și relua tronul, după ce l-a învins pe Ștefan Tomșa. Înlăturat de la domnie prin trădările boierilor, domnitorul este întâmpinat de aceștia la graniță, pentru a fi convins să renunțe. Personajele secundare sunt vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și Stroici, cei care îi spun: „Norodul nu te vrea, nici nu te iubește”.

Intriga este determinată de hotărârea lui Lăpușneanu de a reveni la tron, de răspunsul ferm: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau (...) și, dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi (...). Să mă întorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt”.

Se conturează deja liniile *conflictului* susținut prin confruntarea domnului feudal, autocrat cu boierii ce i se opun. Dacă Moțoc este lingușitor, dispus la compromis cu puterea, deci și la trădare, tinerii boieri Spancioc și Stroici rămân dârji, consecvenți în hotărârea lor de a-l înfrunta pe Lăpușneanu.

Desfășurarea acțiunii acumulează gradat aspecte epice, fapte semnificative. Domnitorul începe șirul răzburărilor, pedepsește, „taie” boierii, trezind ura și dorința de răzbunare. Capitolul al doilea, inventat de Negruzzi, aduce unele note romantice prin intervenția domniței Ruxanda pentru a-l îndupleca pe Lăpușneanu. Aceasta primește promisiunea unui „leac de frică”.

Al treilea capitol constituie *punctul culminant* al dramei, „veritabil act de tragedie shakespeariană”, cu aspectul lui „mai întâi festiv, apoi sângeros”, cu „atmosfera cruntă a istoriei noastre feudale”, în tradiția „dramei romantice”, unde „pasiunile violente și ura explodau în scene de un spectaculos macabru” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Există trei episoade care alcătuiesc acest moment al subiectului, fiecare cu o funcție anume în conturarea acțiunii și, mai ales, a personajului principal.

Primul este discursul rostit de domnitor la slujba de la Mitropolie, prin care invită boierii la ospățul de la curte, o scenă fictivă, inventată de autor pentru a da dramatism operei și a evidenția pregnant trăsăturile protagonistului. Îmbrăcat „cu toată pompa

domnească", Lăpușneanu ascultă cu smerenie slujba, se închină la icoane și își cere iertare pentru sângele vărsat, moment al disimulării supreme.

Al doilea moment este reprezentat de masacrul de la palat, în timpul ospățului care aduce moartea celor 47 de boieri. Amplificarea epică a faptului menționat în cronică este susținută și prin posibile surse străine: Lucreția Borgia și Ramiro Ortiz, *Legenda celor șapte infanți de Lara*. Cruzimea și sarcasmul cu care se prezintă piramida de capete așezate după ranguri și demnități, tabloul luptei boierilor pe viață și pe moarte au ceva din grandoarea picturilor romantice ale lui Delacroix și Géricault. Notații succinte prezintă reacțiile individuale, iar folosirea imperfectului cu sens durativ sporește impresia de măcel cumplit.

Epilogul capitolului îl reprezintă scena sacrificării lui Moțoc. Masa de țărani și târgoveți se adună la palat, nemulțumită și agitată. Dialogul domnitorului cu Moțoc accentuează dramatismul scenei, desăvârșind trăsăturile de caracter ale lui Lăpușneanu – luciditatea, cruzimea, sadismul, în opoziție cu umilința și lașitatea boierului. Prin formula rămasă celebră „proști, dar mulți”, eroul punctează rolul mulțimii în istorie, dreptul și posibilitatea acesteia de a acționa devastator. Moțoc este predat mulțimii, ca pedeapsă pentru trădare, fără ca sabia domnitorului să se fi mântit de sânge, după cum acesta îi promisese la întoarcerea în țară.

Deznodământul rezolvă conflictul și creează o simetrie sugestivă cu primul capitol, prezentând moartea lui Lăpușneanu, otrăvit de Spancioc și Stroici, cu complicitatea doamnei Ruxanda și a mitropolitului Teofan. Cadrul sinistru al cetății Hotinului, boala domnitorului redată pe un ton sobru, stilul evocator creează atmosfera unui final de tragedie. În „delirul frigurilor”, eroul se simte vinovat de cruzimile săvârșite și îi cere mitropolitului să-l călugărească. Când își revine, își pierde controlul, îi amenință pe toți: „M-ați popit voi, dar, de mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu”. Îngrozită, doamna Ruxanda acceptă sfatul lui Spancioc și îi pune otravă în băutură. Scena este dură, chinurile ființei sunt cutremurătoare: „Se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură, dinții îi scrâșneau și ochii săi sângerați se holbaseră”, până când „își dete duhul în mâinile călăilor lui”.

G. Călinescu este de părere că „grotescul situației domnului călugărit fără să vrea aruncă o lumină de farsă tragică asupra acestui final, în care, în cele din urmă, doar un biet trup omenesc se luptă cu moartea” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Personajul se confruntă în final cu dușmanii săi. Negruzzi modifică detaliile din cronică și îi păstrează în viață pe Spancioc și Stroici.

Personajele operei sunt grupate etic și estetic, în centru nuvelei situându-se Alexandru Lăpușneanu, eroul romantic surprins în situații excepționale, construit prin antiteză cu alte personaje. Traectoria sa umană este plină de neprevăzut, spectaculoasă, atipică, iar personalitatea îi este redată în lumini și umbre, pe baza unor contradicții ce-l unicează. Dacă la începutul nuvelei emană forță, inteligență, autoritate despotică, la sfârșit se prăbușește, rămânând „un biet trup omenesc ce se luptă cu moartea” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Criticul Liviu Leonte afirmă, ca argument al romantismului operei, că

„Alexandru Lăpușneanul este o adevărată dramă, cu un conflict violent dezvoltat într-o impetuoasă progresiune, traversată de explozii pasionale, pe un fond de uimitoare înțelegere a istoriei. Monstruoase și totodată veridice, ca în dramele istorice shakespeariene, personajele sunt simple instrumente ale destinului, fiecare cu rolul de la care nu s-a putut sustrage” (Constantin Negruzzi).

Predomină caracterizarea indirectă, realizată prin variate mijloace, dintre care se disting faptele, vorbele, gesturile și relațiile cu celelalte personaje.

Complexitatea și individualizarea acestuia se susțin printr-o serie de trăsături pregnante. Este domnitorul autoritar, ferm în decizii, cu o voință puternică și ambiție pe măsură. Unica rațiune a revenirii la domnie este răzbunarea trădării suferite, de aici cruzimea actelor sale și modul tiranic de a conduce țara. Ipocrizia, talentul oratoric, apetența pentru spectacol și arta disimulării sunt vizibile în discursul din biserică, prin care promite împăcarea cu boierii, deși pregătește în taină un măcel îngrozitor. Personajul disociază perfect gândurile de vorbe și, prin inteligență și perfidie, își ascunde planurile de răzbunare. Ca un adevărat actor, regizează scena, urmărește efectele auditoriului, își controlează mișcările și rostește cuvântarea „deșănțată” (epitet ce anticipează finalul și marchează subiectivitatea naratorului) într-o atmosferă premonitorie, notată de narator printr-o inserție subiectivă: „Spun că în minutul acela el era foarte galben la față și că racla sfântului ar fi tresărit”. Stăpân pe sine și pe discurs, eroul dovedește inteligență, tact și un echilibru interior desăvârșit.

Scena-cheie în construcția personajului o reprezintă uciderea boierilor, care îi pune în lumină, prin tehnica basoreliefului, cinismul, sângele rece, disprețul față de cei din jur, caracterul diabolic. De asemenea, finalul reprezintă un alt moment semnificativ, care pune într-o lumină grotescă figura eroului, surprins amenințându-și sadic familia și pe cei prezenți: „Ieșiți! Că pre toți vă omor!» Și caută o armă pe lângă el, dar, negăsind decât potcapul, îl azvârli cu mânie în capul unui călugăr”. Redarea gesturilor și a mimicii personajului („Sângele într-însul începu a fierbe”, „Împotriva obiceiului său, Lăpușneanu, în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească”, „...era foarte galben la față...”) reprezintă observații fine ce trimit la esența morală și psihologică a acestuia.

Dialogul este viu, dinamic, schimburile tăioase de replici reprezintă, de asemenea, un mijloc indirect de caracterizare, mai ales în momentele de maximă tensiune ale acțiunii, cum sunt întâlnirea cu boierii, de la Tecuci, rugămintea adresată de doamna Ruxanda privind încetarea crimelor, episodul anterior sacrificării lui Moțoc, trezirea din „letargie” din final. Astfel, unele replici sunt memorabile: „Nu-mi voi spurca vitejescul junghi în sângele cel pângărit al unui tiran ca tine”, „Proști, dar mulți...”, „Să mă-ntorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt...”.

Caracterizarea directă ia forma portretului făcut de celelalte personaje, cum este Mitropolitul Teofan, care, adresându-se doamnei Ruxanda, exclamă: „Crud și cumplit este omul acesta, fiica mea...”, sau tânărul boier Stroici, pentru care domnitorul este „un tiran cu sânge pângărit”.

Actele domnitorului, campania de ucidere a boierilor trădători, iertarea pe care o cere cu prefăcută pocăință, leacul promis și oferit delicatei sale soții, aruncarea lui Moțoc în mijlocul mulțimii dezlănțuite, blasfemia de pe patul de moarte conturează așadar, direct și indirect, imaginea unui tiran al epocii medievale.

Autorul creează un personaj istoric memorabil, un erou romantic contradictoriu și complex. Acesta apare „ca orice om viu și întreg și impresia ultimă a cititorului e mai puțin a unui portret romantic, cât a unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală”, astfel „echilibrul între convenția romantică și realitatea individului e minunea creației lui C. Negruzzi” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Receptarea critică a personajului relevă, indirect, complexitatea acestuia, datorită interpretărilor diverse ce i-au fost date. Eugen Lovinescu îl numește „tiran și fioros, crunt și lesne vărsător de sânge”, Zoe Dumitrescu-Buşulenga vede în el „un făgurnic ce nutrește temeri mistice”, iar Gabriel Dimisianu îl consideră „un psihopat exploziv și coleric”. În sfârșit, G. Călinescu își nuanțează aprecierile caracterizându-l drept „damnat, osândit de providență să verse sânge, un monstru moral dotat cu o melancolie sangvinară, colorată cu mizantropie”.

Personajul colectiv este magistral reprezentat în operă. Pentru prima dată, Negruzzi aduce în scenă o mulțime de oameni ce se constituie într-o singură voce și acționează „sinergic”. Adunată la poarta palatului, mulțimea „burzuluiță” se agită la început fără un scop aparent, în dezordine și confuzie. Întrebați ce vor, oamenii rămân descumpăniți („Venise fără să știe pentru ce au venit și ce vrea. Începu a se strânge în cete, cete, și a se întreba unii pe alții ce să ceară”). Glasurile se unesc pentru a striga: „Capul lui Moțoc vrem!”. Mulțimea se repede asupra victimei ca o „idră cu multe capete (...) și într-o clipă îl făcu bucăți”, apoi, cu o magistrală surprindere psihologică, naratorul notează satisfacția inconștientă a acesteia: „«Să trăiască măria-sa, vodă!», răspunse gloata. Și mulțămindu-se de astă jertfă, se împrăștii”.

Arta narativă și stilul se disting prin fluentă, verosimilitate și obiectivitate. Narațiunea curge firesc, cronologic, într-o succesiune clasică a momentelor, cu un echilibru dat de viziune și alternanța registrului dialogat cu cel narativ. Stilul este sobru, cu puține intervenții ale naratorului („mârșavul curtezan”, „ticălosul”). „Nuvela lui Negruzzi se distinge în primul rând prin vigoarea compoziției, (...) expunerea sobră, puternic dramatică prin prezența dialogului și stilizarea expresivă a personajului, chiar a celor secundare...” (Eugen Blajan, *Nuvele istorice*).

Reconstituirea istorică, eroul de excepție, frecvența antitezei ca procedeu de compoziție și construcție caracterologică, precum și cadrul natural argumentează romantismul nuvelei. Se adaugă însă câteva trăsături clasice determinate de echilibrul compoziției, tonul în general neutru, concizia și simetria textului, obiectivitatea relatării.

Limbajul plastic, expresiv, fără să abunde în arhaisme („plecară de fugă”, „burzuluișă”, „să nu ne zăpiciască”), asigură totuși culoarea locală și autenticitatea evocării. Câteva expresii populare („norod”, „gloată”, „a șugui”) se adaugă stilului cronicăresc, nuanțând și potențând limbajul.

Stilul lui Negruzzi oferă „ imaginea exemplară a scriitorului pașoptist, la care mijloacele de expresie urmează linia rafinată a gândirii, oscilând între notația realist-obiectivă și intervenția subiectivă, plină de vervă” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Viziunea realistă asupra trecutului istoric, relieful caracterelor, construcția epico-dramatică fac din *Alexandru Lăpușneanul* o nuvelă memorabilă a literaturii române, „care ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, cuvinte memorabile, de observație psihologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Teatrul romantic. Barbu Ștefănescu Delavrancea

Repere ale creației

Personalitate complexă și impetuoasă, care s-a manifestat deopotrivă în viața culturală și în cea social-politică

de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Barbu Ștefănescu Delavrancea are meritul de a fi consolidat dramaturgia istorică românească și de a fi promovat curentele literare noi în proza de la începutul veacului trecut. Prin toate funcțiile și rolurile pe care le-a îndeplinit în societatea timpului – avocat, ziarist, cronicar plastic și dramatic, critic literar, nuvelist, dramaturg, orator redutabil, deputat, primar al capitalei, senator etc. –, Delavrancea s-a impus ca o voce respectată și un spirit ales, deschis noului și perfect adaptat timpului european modern.

În acest sens, critica literară îl consideră „tipul scriitorului de la răscruce de veac, de la conjuncție de generații, de la răspântie istorică. El reprezintă perfect eclectismul fazei de sincronizare impetuoasă a literaturii române cu literatura europeană, a istoriei noastre moderne cu cea universală, a spiritualității naționale cu sensul timpului” (Doina Modola Prunea, „Prefață”, în *Teatru*).

Debutază în anul 1885 cu volumul de nuvele *Sultânica*, urmat apoi de *Trubadurul*, *Paraziții* și *Hagi-Tudose*. Dacă primul volum are ecouri romantice, tratând subiecte inspirate din viața rurală, în următoarele volume autorul se dovedește un adept al realismului și al naturalismului, atât prin tematica având accente patologice, fiziologice și morale, cât și prin stilul bazat pe observație și analiză psihologică, prin dimensiunea de critică socială, prin dezvăluirea lucidă a tarelor societății timpului.

Ca dramaturg, s-a impus prin trilogia Moldovei – *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul* –, în care evocă momente și aspecte semnificative din trecutul țării, în

spiritul patriotismului ce-l caracteriza. Stilul este retoric, patetic și emoționant, lirismul străbate scenele esențiale ale pieselor, în contrapunctul tensiunii dramatice, iar viziunea romantică și predispoziția spre monumental se împletesc cu notația realistă și demistificatoare. Deși pledează pentru reflectarea veridică a adevărului istoric, Delavrancea crede – asemenea lui Goethe, Lessing și Schiller, de la care s-a revendicat în calitate de dramaturg – că autorul poate interveni, prelucrând materialul istoric în virtutea autonomiei artei față de demersul științific.

Autorul consideră trecutul un sanctuar în care se închină cu pietate, indiferent dacă este populat de eroi anonimi sau de personalități remarcabile, așa cum susține cu fervoare în celebra lucrare *Patria și patriotismul*: „Patria nu e pământul pe care trăim din întâmplare, ci e pământul plămădit cu sângele și întărit cu oasele înaintașilor noștri. (...) Părinții, moșii și strămoșii ne sunt patria noastră; ei, care au vorbit aceeași limbă, care au avut același dor, aceleași suferințe, aspirațiuni, e adevărata noastră patrie!”. La fel ca Eminescu, Delavrancea își face din dragostea de țară un legământ de credință, pe care îl respectă prin toată creația și activitatea lui.

Un sugestiv portret îi realizează Alexandru Săndulescu: „Temperament romantic, Delavrancea e un vitalist, cu simț plastic excepțional, un pictor primitiv și colorist; e un poet patetic, vizionar, atingând cel puțin o dată vibrația marilor purități. (...) Delavrancea, artistul, a trăit, ca și eroul său din *Apus de soare*, drama voinței de a putea: romanticul prin structură a vrut să fie naturalist; liricul visa construcția epică și dramatică” (*Delavrancea*).

Drama romantică

Apus de soare – mitul romantic al ctitorului de țară

Într-o perioadă în care dramaturgia universală își remodela esențele sub forma teatrului de idei (Claudel, Maeterlinck), Barbu Ștefănescu Delavrancea, în buna tradiție inaugurată de Alecsandri cu *Despot-Vodă*, scrie o dramă istorică în care îmbină romantismul, realismul și naturalismul, obținând nu un mozaic de formule estetice, ci un text organic și viabil, adevărat reper pentru literatura română a genului.

Considerată și astăzi o piesă de referință în dramaturgia istorică românească, *Apus de soare* face parte dintr-o trilogie celebră, în care autorul a surprins mai bine de 35 de ani din istoria Moldovei, intenționând ca ulterior să scrie o a doua trilogie, de data aceasta inspirată din istoria Munteniei, ce i-ar fi avut ca protagoniști pe Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș și Mihai Viteazul. Proiectul generos nu este însă definitivat, din cauza implicării neobosite a autorului în multiplele activități sociale, culturale și politice.

Trilogia Moldovei este gândită de autor în spirit dialectic – teza, antiteza și sinteza –, pornind de la Ștefan, modelul de conducător absolut, eroul, continuând cu

Ștefăniță, prezentat în contrast cu Ștefan, ca un antierou, și sfârșind cu Petru Rareș, văzut ca un erou modern, dilematic și interiorizat, căruia condițiile istorice nu îi sunt favorabile. Criticul Aurel Martin, exeget al operei lui Delavrancea, explică în acești termeni demersul artistic: „Cele trei piese n-au fost gândite decât ca părți organice ale unui întreg, întrucât, oricare ar fi eroul împins la un anumit moment în prim-plan, cel ce implică evenimentele rămâne neîncetat Ștefan cel Mare. Față de el, ca personalitate autoritară, sau față de testamentul lui politic sunt obligate obiectiv să se definească toate personajele trilogiei, conturându-se drept partizanele sau adversarele sale. Prezența lui, vie ori simbolică, dă relief conflictului și explică natura fundamentală a acestuia...” (*Dramaturgia lui Delavrancea*). La nivelul formulei artistice abordate, s-a vorbit de o tratare a istoriei în cheie accentuat simbolistă în *Apus de soare*, romantică în *Viforul* și realistă în *Luceafărul*, cu toate că granițele stilistice sunt extrem de fragile, dată fiind părerea autorului că „orice sistem în artă nu poate fi decât strâmt”, astfel încât preferă metamorfoza permanentă, care să-i asigure o anumită flexibilitate a scriiturii.

Geneza piesei *Apus de soare* este legată de studierea atentă de către autor a cronicilor Moldovei, îndeosebi a letopisețului lui Grigore Ureche, care acordă spații generoase domniei lui Ștefan, și legendelor lui Ion Neculce din *O samă de cuvinte*. Deși se respectă adevărul istoric, se păstrează numele reale ale personajelor și se redau cât mai fidel evenimentele, Delavrancea își îngăduie libertăți mari în ceea ce privește conturarea atmosferei, adaugă unele intrigi și conflicte secundare, umple golurile de istorie cu monologuri și dialoguri dense, care completează fericit documentul.

Numită de Ion Luca Caragiale „mister simbolist”, piesa *Apus de soare* anunță încă din titlu această coordonată pe care se va dezvolta. Metafora „apus de soare”, preluată de autor din poezia populară *Ștefan, Ștefan, domn cel Mare*, este explicitată în același cod simbolist în actul I, prin cuvintele doamnei Maria: „Stăpânul meu, toamna a sosit, soarele apune trist și-n urma lui o baltă de sânge”. Se anticipează astfel moartea domnitorului, precum și conflictele sângeroase ce o vor preceda.

Din punct de vedere structural, piesa este organizată în patru acte, momentele subiectului fiind atent gradate în interiorul acestora. Construit ca un tablou în tonuri umbrite, arhaice, primul act, cuprinzând expozițiunea, îl surprinde pe Ștefan în existența sa de la curte, în răgazurile dintre războaie. Acesta, bătrân și bolnav, dorește să asigure viitorul țării prin înscăunarea fiului său Bogdan. Timpul real, obiectiv, este toamna anului 1503 și apoi iarna lui 1504, iar cel subiectiv este amurgul vieții marelui domnitor. Cu toate acestea, coordonata temporală capătă valoare mitică și simbolică, iar faptele și gesturile devin arhetipale. Locul desfășurării acțiunii este castelul din Suceava, curtea Moldovei, care devine însă un *centrum mundi*, printr-o abilă proiecție spațială a autorului, pentru că Moldova este surprinsă mai ales prin rolul său european, prin alianțele realizate de Ștefan.

Actul al II-lea, cuprinzând intriga, dezvăluie conflictul ce se prefigurează între Ștefan și un grup de boieri – paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan și jitnicerul Stavăr – care profită de starea gravă de sănătate a domnitorului și vor să-i influențeze pe

ceilalți boieri să-l aleagă pe Ștefăniță, complot despre care Ștefan află de la Oana. Plecând de la această scenă, Zoe Dumitrescu-Bușulenga stabilește posibile analogii ale piesei cu drama shakespeariană *Iuliu Cezar*, deoarece conspirația este prezentă încă de la începutul piesei, iar conspiratorii vorbesc despre slăbiciunea împăratului, a cărui putere doresc să o uzurpe. Tot în actul al doilea se completează imaginea domnitorului prin evocarea de către Moghilă a luptei din Pocuția.

În actul al III-lea se adâncește conflictul dintre Ștefan și boierii trădători. De asemenea, figura lui se ridică la dimensiuni eroice monumentale, printr-o acumulare succesivă de trăsături – gingășie față de doamna Maria și Oana, bunătate față de supușii devotați, asprime față de uneltitori, perspicacitate politică, voință nezdruncinată în îndeplinirea planurilor – care evidențiază o personalitate eroică excepțională. Tot acum este proiectată, ca într-un ritual simbolic al continuității, înscăunarea lui Bogdan ca domn al Moldovei, scenă ce reprezintă punctul culminant al acțiunii. Palid și încercănat de oboseală și durere, Ștefan apare schiopătând, sprijinit de doamna Maria, în sala tronului, unde erau adunați boieri, curteni, ostași, pentru a asista la momentul încoronării. Cu ultimele forțe, Ștefan rostește un discurs în care trece în revistă principalele evenimente ale lungii sale domnii, explicând principiile politicii de neatârnavare pe care a dus-o și faptele de arme pe care le-a săvârșit în numele țării. Dramatismul scenei este determinat de acumulările conflictuale treptate, ce reliefează o dimensiune politică (contradicția dintre voința lui Ștefan și uneltirile celor trei boieri) și una psihologică (și anume contrastul dintre dorința lui Ștefan de a nu muri înainte de a lăsa pe mâini sigure viitorul țării și înrăutățirea sănătății sale). Tensiunea dramatică a scenei este potențată de violența fenomenelor naturii – fulgere, tunete, trăsnete, ploaie torențială – care punctează relatarea anumitor fapte sau accentuează unele stări sufletești.

Actul al IV-lea este organizat în jurul a două nuclee dramatice distincte, care unesc, prin deznodământ, cele două aspecte fundamentale ale conflictului și evidențiază alte trăsături ale personalității protagonistului: tăria morală, capacitatea de a-și domina suferința fizică, intransigența față de sine și față de dușmani. Scena în care Ștefan este ars cu fierul roșu și aceea în care „face să se împlinească legea” și totodată voința sa, trecându-l prin sabie pe paharnicul Ulea, sunt cutremurătoare prin densitatea emoțională și înălțătoare prin aura sublimă a eroului care le-a generat.

La nivelul tehnicilor dramatice, piesa este modernă prin folosirea contrapunctului, a răsturnărilor de situație, prin dozarea efectelor psihologice și grija pentru detaliul semnificativ, prin menținerea unei tensiuni constante între poli conflictului politic și interior. Autenticitatea este asigurată prin folosirea limbajului popular, cu unele inflexiuni arhaice. Lirismul este discret, iar patetismul motivat de tensiunea monologului dramatic și de teme grave și profunde pe care le cuprinde. Categoriile estetice precum sublimul, solemnul, poeticul, folcloricul, monumentalul asigură coerența interioară a mesajului piesei și succesul reprezentării scenice, în ciuda rarefierii evenimentțiale, a decorului oarecum monoton și a conflictului psihologic dificil de reprezentat la nivel scenic. Ion Luca Caragiale observă caracterul oarecum pictural

al actelor, adevărate tablouri din artele plastice: „*Apus de soare* este o dramă în genul așa-numitelor mistere sacre ale patimilor Domnului, un gen teatral care are o foarte apropiată înrudire cu genul de pictură numit *fresc*. Amândouă aceste genuri s-au născut cam în aceeași vreme, în veacurile de mijloc, sub primele licăriri ale Renașterii. Amândouă seamănă mult prin toate pornirile inspirației și prin întreaga manieră de expresie: proporții largi, mai mari ca măsura naturală; simplitate maiestuoasă; culoare hotărâtă; lipsă de nuanțe intermediare și de clarobscur; desen viguros și, mai presus de toate, o sinceritate de concepție și o naivitate de expresie pe care numai ferventa credință le poate insufla” (*Apus de soare – câteva note*).

Limbajul este deosebit de expresiv, bogat ornamentat cu figuri de stil, Delavrancea conturând mesajul nu atât la nivel denotativ, cât mai ales conotativ. Comparațiile („...se duce ca un vifor... Ca un taur îndârjit în mijlocul mieilor!”), metaforele („doamna aceea înfășurată în negru”, „pădure tânără”), metonimia și sinecdoca („pământ” pentru țară, „oase” pentru eroi, „sfânt oțel” pentru sabie), antiteza și alegoria („O plută bătrână și scorboreșită lângă un brăduț verde, stufos și drept!”), repetiția („a urmașilor voștri și-a urmașilor urmașilor voștri”), enumerația („la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni...”), invocațiile, interogațiile și exclamațiile retorice din discursul domnesc („O... o... o...”, „A!”, „Unde sunt moșii voștri?”) asigură densitatea plastică și profunzimea semantică ale limbajului.

Ștefan cel Mare – caracterizarea personajului

„Deși într-un fond fabulos și poetic, *Apus de soare* trăiește mai ales prin realizarea tipologică a eroului principal. S-a zis, și pe drept cuvânt, că această dramă desfășoară conflictul dintre o mare energie ce nu vrea să piară și moarte. Însă interesul depășește simpla originalitate a subiectului și atinge valoarea unei creațiuni de întindere universală. În Ștefan cel Mare este exemplificată cu un rar noroc psihologia autocratului, a tatălui de familie absolut și, în sfârșit, a bătrânului.” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

Pornind de la paginile de cronică închinată de istoriografia românească epocii lui Ștefan cel Mare, convertind persoana în personaj și prin aceasta ființa efemeră într-o imagine eternă, Delavrancea conturează în *Apus de soare* un erou excepțional, un simbol al gloriei Moldovei de altădată, chiar dacă Ștefan este surprins la apusul vieții. În Ștefan autorul a proiectat idealurile dintotdeauna de libertate, independență și prosperitate ale poporului român, ceea ce face din personaj o figură măreață, monumentală, la granița adevărului cu legenda, a istoriei cu balada. Așa se explică și lipsa de consistență a celorlalte personaje ale dramei, care nu servesc decât ca elemente de fundal, necesare reliefării protagonistului. Această tehnică a basoreliefului, împrumutată din sculptură, îi asigură eroului unitate estetică și psihologică, făcându-l veridic și unic în literatura noastră.

Printr-o desăvârșită artă a portretului, Delavrancea surprinde personajul în mai multe ipostaze – soț, domn, tată – și prin toate mijloacele de caracterizare, directă și indirectă. Faptele – prezente sau trecute – îl relevă ca un viteaz neînfricat, un excelent strateg, patriot sincer și luptător pentru dreptate, capabil nu doar să învingă în războaie prin acțiune directă, ci și să realizeze alianțe europene dificile, pentru a învinge puterea otomană.

În actul al II-lea, clucerul Moghilă îi povestește doamnei Maria cum s-a desfășurat bătălia din Pocuția, la care Ștefan este nevoit să meargă, în ciuda bătrâneții și a rănii de la picior, pentru a recupera această provincie situată la nord de Bucovina de la regele Poloniei, care nu mai recunoștea faptul că i-a cedat-o drept garanție pentru tratatul de pace încheiat în urma înfrângerii din Codrîi Cosminului. Cu sufletul la gură, Moghilă povestește cum Ștefan și-a ascuns grosul armatei într-o pădure, sub comanda lui Bogdan, și l-a trimis pe Luca Arbore în față, cu o mie de oșteni. Polonii atacă, având impresia că aceasta este toată armata, Arbore se prefacă că se retrage, răsfirând armata polonă în fața lui Bogdan, care îi lovește din plin, după care intervine și Ștefan, înconjurându-i, astfel încât polonii sunt zdrobiți.

O ipostază mai pașnică este aceea de tată, care îl determină pe Ștefan să-și modeleze atitudinile în funcție de sensibilitatea copiilor. Memorabilă în acest sens este scena în care se prefacă că doarme și vorbește în somn, pentru a-i aduce la cunoștință Oanei taina nașterii sale și a asemănării dintre ei, precum și pentru a preîntâmpina iubirea ce se înfiripa între Oana și Rareș, care de asemenea îi era fiu.

Caracterizarea directă realizată de celelalte personaje îl prezintă drept „șoiman”, „vultur” (Ulea), „zmeu” (Petru Rareș), „slăvitul” sau „sfântul” (vocea colectivă și anonimă). Clucerul Moghilă arată că „nimeni nu s-a plâns de judecățile lui în vreme de pace, ori că-n războaie n-a sărit unde a fost mai greu”, subliniind astfel spiritul de dreptate și calitățile de conducător și de oștean ale lui Ștefan. Văzându-și, în timp, privilegiile limitate, boierii se pregătesc să-l abandoneze pe domnitor, acum slăbit și neputincios – credeau ei –, pentru a-și aduce un domn-marionetă, pe care să-l conducă după voința lor: „*Stolnicul Drăgan*: A fost bun... nu zic... *Jitnicerul Stavăr*: Și drept... *Stolnicul Drăgan*: Cu țara, da... *Jitnicerul Stavăr*: Pe noi ne-a cam scurtat... *Stolnicul Drăgan*: Boier, răzăș, țăran supus, era totuna în fața lui...”.

Autocaracterizarea se desprinde atât din discuțiile cu Oana, cu doamna Maria sau cu boierii, cât și din monologul din actul al III-lea, construit pe motivele *ubi sunt* și *fortuna labilis*, în care domnitorul își parcurge retrospectiv existența și o cântărește numai prin raportare la ființa țării: „...și cum vru Moldova așa vrusei și eu...”, „Eu am fost biruit la Războieni și la Chilia, Moldova a biruit pretutindenea! Am fost norocul, a fost țaria!”, „Țineți minte cuvintele lui Ștefan, care v-a fost baci până la adânci bătrânețe...”. Credința domnitorului și slujirea celor mai nobile principii și valori de-a lungul vieții reies din aceeași secvență a discursului: „Când voi fi în fața lui, voi îndrăzni să-i zic: Doamne, tu singur știi ce-a fost în inima mea, că-n tine am crezut, că nicio deșertăciune nu s-a lipit de sufletul meu, că am stat zid neclintit în fața păgânilor”.

În ultimele sale clipe, Ștefan trăiește cel mai mare conflict din viața lui, în care dușmanul este fără chip și are o forță pe care nu o cunoaște, tocmai prin aceasta fiind atât de periculos : moartea. Vrea însă să-și îndeplinească și ultima datorie față de Moldova și să-i lase un domn drept, viteaz și cumpătat, care să o slujească așa cum a făcut-o și el. Își adună astfel ultimele puteri, îl omoară pe paharnicul Ulea și-l lasă domn pe Bogdan, fiul său, ceea ce îi impune definitiv voința de nezdruccinat prin vreo forță omenească : „Bogdane ! (...) Și voi, mărturie a ceea ce ați văzut, spuneți țării (...) că voința mea e să se ungă Bogdan de când sunt în viață... Că voința mea ș-a ei a fost pururea una...”.

S-a văzut în Ștefan, tocmai datorită forței sale extraordinare de a-și depăși limitele, un erou tragic, opus, prin voință și puterea asupra celorlalți, Regelui Lear, care își pierde autoritatea odată ce copiii devin mari, ajungând o marionetă în mâinile acestora. „Supradimensionat și sublimat în propria voință, Ștefan este chintesența autorității, a demnității, a neamului. Situațiile dramatice se organizează ca semne ale acestei voințe formidabile care creează un conflict de aspect cosmic : Ștefan este în luptă cu propria moarte, cu condiția umană, drama realizând tragicul în condiția sa pură, de înfruntare a limitei.” (Doina Modola Prunea, „Prefață”, în *Teatru*).

Realismul

Temă de reflecție

„Artistul trebuie să fie pentru opera sa ceea ce este Dumnezeu pentru creație : să fie simțit pretutindeni, dar niciodată văzut...” (Gustave Flaubert)

Există mai multe definiții ale realismului, formulate de-a lungul timpului, pe măsură ce curentul s-a conturat mai pregnant și s-a îmbogățit. Se acceptă îndeobște că realismul este o amplă mișcare literară apărută în Franța, la mijlocul secolului al XIX-lea, ca o reacție antiromantică, având prelungiri și în secolul XX, a cărei doctrină se bazează pe răsfrângerea obiectivă, veridică a realității, repudiind idealizarea acesteia.

Folosit și în filosofie, termenul *realism* se reduce, în esență, la concepția potrivit căreia omul trebuie să se întoarcă la natură și la sine însuși ca individ și ca tip. Dacă în „plină Renaștere” Shakespeare declamase : „Natură, tu ești zeița mea !”, dezvăluindu-și astfel intențiile de a armoniza natura cu omul, de a stiliza realitatea prin artă, valorificând-o creator, Diderot, unul dintre promotorii realismului burghez, va lansa formula : „Natura ! Studiați natura !”. Accentul se va muta deci pe observație și analiză, pe descrierea fidelă a constantelor umanității, urmărindu-se și implicațiile sociale, psihologice, sociologice, etice.

Așa cum se arăta în revista *Réalisme*, „realismul se pronunță pentru reproducerea exactă, completă, sinceră a mediului social, a epocii în care se trăiește, pentru că o atare direcție de studiu este justificată de rațiune, de necesitățile inteligenței și de interesul publicului și pentru că ea exclude orice minciună, orice mistificare. Această reproducere trebuie așadar să fie cât mai simplă posibil, în așa fel încât să fie înțeleasă de toată lumea”.

Competențe specifice

Identificarea și explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

Pentru Maxim Gorki, realismul reprezintă o reflecție adevărată a realității, o reprezentare „care smulge din haosul întâmplărilor de viață relațiile dintre oameni și caracterele cele mai semnificative, cel mai des repetate; adună trăsăturile și faptele din caractere și evenimente care se întâlnesc cel mai frecvent și creează din ele tablouri de viață, tipuri de oameni”. G. Călinescu vede în realism „oglundirea fenomenalului sub speța ideologicului, (...) metoda care pune arta în concordanță cu realul”.

Principalele trăsături ale curentului sunt lipsa idealizării, atitudinea critică față de societate, stilul solemn și impersonal, preocuparea pentru social, obiectivitatea lucidă, demistificatoare, interesul pentru amănuntul plasticizant, tipicitatea acțiunilor și a personajelor, prezentarea „banalității” cotidiene.

Teoreticianul realismului în secolul al XIX-lea este socotit scriitorul francez Jules Husson (Champfleury), care nu va formula o definiție, ci, dimpotrivă, va demonstra cu patimă imposibilitatea de a se putea elabora vreuna.

Dezvoltarea curentului este legată de teoriile scientiste și pozitivistice din secolul al XIX-lea, de viziunea materialistă față de realitate, ale cărei concepte presupun observația, descripția, determinismul, importanța experienței și a cunoașterii senzoriale.

Epoca realistă nu mai încurajează expansiunea sensibilității subiective, fiind un moment de întărire a spiritului critic; acum imaginația este o facultate privită cu neîncredere; se apreciază cunoașterea lucidă și spiritul științific, astfel încât Flaubert declară că literatura trebuie să ia felul de a fi (*les allures*) al științei, iar Taine că „de la roman la critică (...) distanța nu mai este așa de mare”.

Realismul refuză, în numele prezentului, idealizarea trecutului, abordând cu precădere subiecte din contemporaneitate sau din trecutul foarte apropiat și refuzând clar romanul istoric sau de epocă preferat de curentele anterioare.

Manifestările curentului au fost și sunt destul de eterogene, astfel încât Marian Popa vorbește despre un „realism mitologic”, pentru a defini literatura Antichității, dar și pe aceea contemporană, care valorifică mitul, „de realism psihologic, realism oniric, realism aluziv, realism critic, realism burghez, realism socialist, neorealism, suprarealism, ajungându-se la acele aparent absurde formule ca: realism romantic, realism clasicist, realism simbolic” (*Realismul*, I).

Genul în care s-a manifestat cu predilecție realismul este epica, iar specia care a valorificat cel mai bine estetica sa este romanul, el cunoscând astfel o dezvoltare fără precedent în istoria literaturii, prin activitatea unor scriitori ca Balzac, Stendhal, Dickens, Flaubert, Tolstoi, frații Goncourt, iar în literatura română prin activitatea lui Slavici, Rebreanu, Călinescu, Preda ș.a.

În literatura română, realismul a debutat ca un curent antiromantic declarat. Bogdan-Petriceicu Hasdeu este printre primii gânditori și esteticieni români care au observat că „studiul societății omenești” trebuie primit ca o „situațiune care ține și de științele naturii, și de științele spiritului, îmbrățișând astfel totalitatea științelor într-un singur buchet, al cărui mod de legătură este omul”.

În *Literatura română și străinătatea*, Titu Maiorescu vedea gustul literar al epocii sale manifestându-se ca „un nou principiu estetic în privința romanului modern”, conceput ca un ecou al epocii, al frământărilor sociale, filosofice, ideologice.

Romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, aderă la principiile realismului prin culoarea locală, fixarea cadrului acțiunii, interdependența dintre caracterul personajului și mediul în care acesta trăiește, rolul eredității în evoluția individului, tipicitatea personajelor și a situațiilor.

Deși aflat la confluența dintre structurile realiste și cele fantastice, Creangă aparține curentului prin gustul pentru detaliu, descrierea concret-istorică, minuțioasă, înzestrarea personajelor fantastice cu mentalități ale oamenilor reali, notația precisă a limbajului acestora, relatarea la persoana I, impresia de verosimil pe care o lasă chiar și basmele și poveștile sale.

La Caragiale, realismul ia în primul rând forma criticismului, a demontării, prin râs, a mecanismelor sociale; scriitorul săvârșește un proces de demistificare prin atitudinea ironică, lucidă și analitică, prin tendința de a sfărâma orice iluzie. Către realism și chiar naturalism converg majoritatea nuvelor și povestirilor sale, chiar dacă iau forma miraculosului sau a analizei psihologice.

Un realism autentic vom întâlni la Slavici, în surprinderea vieții Ardealului la toate nivelurile: social, etnic, etic, psihologic, economic etc., atât în nuvele, cât și în romane.

Deși insinuat pregnant în literatura de secol XIX, realismul românesc va ajunge la maturitate estetică și la o formulă originală abia prin operele lui Liviu Rebreanu, George Călinescu, Marin Preda.

Realismul va evolua la un moment dat spre *naturalism*, curent literar promovat și valorificat artistic în special de Emile Zola, inventator al termenului și creator de școală literară recunoscut. Având o doctrină mai radicală decât a realismului, naturalismul tinde spre reproducerea crudă, brutală chiar a realității, temele sale predilecte fiind boala, ereditatea, tarele biologice, fiziologia, cazurile patologice. Scriitorul întocmește adevărate fișe medicale ale personajelor, cuprinse într-un întreg lanț determinist-biologic, aplicând metoda de lucru experimentală în construcția romanului.

Emile Zola declara: „Eu nu-mi iau misiunea nici de a aproba, nici de a blama: mă mulțumesc să analizez, să constat, să disec și să spun ceea ce văd. Sunt pur și simplu un curios neobosit care ar vrea să demonteze mașina umană bucăți cu bucăți pentru a vedea cum funcționează mecanismul și de unde urmează să se producă așa stranii efecte”.

În literatura română, naturalismul este prezent secvențial în nuvelele lui Caragiale și ale lui Delavrancea, precum și în romanele lui Liviu Rebreanu și ale Hortensiei Papadat-Bengescu.

Proza realistă

Ioan Slavici

Repere ale creației

Ioan Slavici, scriitor de marcă al epocii marilor clasici și „maestru al nuvelei realiste” (Ion Breazu, *apud* Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*), era de părere că literatura nu reprezintă altceva decât o oglindă firească a realității.

„Era un om sucit, dar cu o operă remarcabilă”, spune G. Călinescu despre cel care a întemeiat, la sfârșitul secolului al XIX-lea, proza obiectivă românească (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Spirit riguros, moralist autentic atât în literatură, cât și în viață, „talent laborios cu adânci intuiții în sufletul omului, dar lipsit de seducție verbală și imaginativă” (Tudor Vianu), Slavici reprezintă, prin întreaga sa operă, o pledoarie pentru echilibru și armonie, atât în formă, cât și în conținut.

Scriitorul se apropie foarte mult de canonul clasic al junimiștilor, realitatea socială fiind reflectată autentic, fără idealizare, fiind și el un dușman al „formelor fără fond” maioresciene. Talentul său excepțional se vede în descrierea și evocarea lumii țărănești a Ardealului, fiind cel care „introduce o realitate populară înaintea lui Creangă” (Tudor Vianu) în literatura română. Dacă ar fi avut mai multă putere de lucru – consideră G. Călinescu –, Slavici ar fi dat o adevărată „comedie umană” a satului românesc (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Opera sa cuprinde nuvele (*Popa Tanda*, *Scormon*, *Gura satului*, *Budulea Taichii*, *Moara cu noroc*, *Comoara*, *Pădureanca* etc.), povești (*Zâna-Zorilor*, *Florița-din-codru*, *Spaima-zmeilor* etc.), romanul *Mara*, teatru (*Fata de birău*, *Bogdan-Vodă*, *Gaspar Grațiani*) și memorii (*Închisorile mele*, *Amintiri*, *Lumea prin care am trecut*).

Slavici creează o geografie literară, cu tipurile umane și atmosfera ei specifică, pe fundalul unei civilizații condiționate istoric și moral: migrația moșilor pentru munci sezoniere în diverse zone ale țării (*Pădureanca*), inițierea unui tânăr în tainele breslelor, cu toate obiceiurile, ritualurile și ierarhiile acestora (*Mara*), întemeierea unei afaceri proprii din dorința schimbării statutului social (*Moara cu noroc*), ambiția și depășirea prejudecăților (*Budulea Taichii*), psihologia colectivității (*Gura satului*), moralitatea familiei (*Piatra din prag*) etc. Toate aceste lucrări zugrăvesc o lume care se află la granița dintre rural și urban, personajele încadrându-se în tipologii umane și ilustrând principii etice prin destinul lor.

„Un complex individual și unul social au făcut din Slavici primul scriitor român dotat cu o remarcabilă acuitate la existența individului printre ceilalți. Omul lui Slavici îl întâlnește pe *celălalt*, dar nu ca pe un obiect (al dorinței, al posesiei, al subordonării) și nici ca pur agent (opunându-se, colaborând, subordonându-se). Celălalt există mai ales ca o conștiință care privește și califică. Distincția este esențială. Căci, dacă unei acțiuni omul lui Slavici îi răspunde prin reacție (fapta îl eliberează și îl absolvă), unei priviri nu-i poate răspunde; el o interiorizează ca pe

propria esență” (Magdalena Popescu, *Slavici*). O trăsătură esențială așadar a operei lui Slavici este surprinderea individului în și prin colectivitate. El nu există decât prin raportare la ceilalți. Este o umanitate care leagă indivizii între ei prin fire invizibile, le condiționează întregul comportament, îi face să ia hotărâri în dezacord cu propria conștiință. Autorul devine, în acest context, „un observator al sufletului disimulat și crispat de mut. Iubirile, dușmăniile se desfășoară în stilul tăciunilor sub cenușă” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Personajele create de Slavici au o viață interioară tensionată, ele sunt în permanent conflict cu lumea și caută neconștient o cale spre echilibrul interior. Definitiv pentru arta sa este marea putere de interiorizare a eroilor, înfățișați în zbuciumul lor lăuntric, nu doar în manifestările exterioare. Slavici este primul care mută accentul de pe realitatea faptelor pe cea a gândurilor, de pe social pe eul ființei, dovedind „finețea unui cunoscător al naturii omenești” (Mihai Eminescu).

Slavici fundamentează analiza psihologică în literatura română, urmărind atât sufletul individual, cât și cel colectiv. De asemenea, „odată cu Slavici se reiau în literatură tradiția cronicarilor de a fi în scrisul lor neîmplânziți judecători morali ai oamenilor vremii lor, ca și obișnuința de a întemeia și a întregi judecățile doar pe fapte din viață sau care s-ar putea desfășura aidoma în viață” (Ovidiu Papadima). Nuvelele, ca și romanul *Mara*, au un vădit caracter moralizator, autorul apelând de fiecare dată la înțelepciunea omului simplu pentru a insinua în text propria viziune etică. El își răsplătește sau își pedepsește personajele în funcție de acțiunile și mai ales în funcție de gândurile lor, încât finalul operei întregește de fiecare dată accentele moral-creștine ale scenariului epic.

Scriitorul descrie, nu explică, conturând adevărate imagini de frescă socială, redând prin forța limbajului culoarea autentică a epocii, moravurile, cadrul economic, gradul de civilizație, o lume totală, rotundă, complexă.

Nuvela psihologică. *Moara cu noroc* – viziune realistă și complexitate psihologică

„Nuvelă solidă, cu subiect de roman” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), *Moara cu noroc*, cea mai cunoscută scriere a lui Ioan Slavici, ilustrează semnificativ atât viziunea estetică a autorului, cât și tendințele sale moralizatoare. Publicată în 1880 și reprodusă un an mai târziu în volumul *Novele din popor*, opera este o pledoarie pentru echilibru și cumpătare în viața socială și familială, al cărei mesaj, devenit normă etică, poate fi sintetizat în cuvintele bătrânei, soacra lui Ghiță, care deschid textul – „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit”.

Tema dezvăluie așadar un autor preocupat de o problemă etică și psihologică, având rădăcini în eterna dorință de bogăție și parvenire socială a omului. Scopul lucrării pare a fi de a demonstra că banul distruge firea omului și îi alterează ireversibil viața interioară.

Subiectul respectă rigorile clasice ale narațiunii, plasând în centru un personaj a cărui evoluție va fi urmărită pe tot parcursul acțiunii. *Expozițiunea* constă în prezentarea situației economice, familiale și sociale a lui Ghiță. Nemulțumit de statutul său de cizmar și de sărăcia pe care trebuie s-o înfrunte zilnic, Ghiță nu ascultă sfatul soacrei sale și hotărăște să ia în arendă pentru câțiva ani cârciuma de la Moara cu noroc, pentru a se face „om cu stare”: „Vorbă scurtă, răspunse Ghiță, să rămânem aici, să cârpesce și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculți, iară dacă duminica e noroi, își duc cizmele în mână până la biserică, și să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibeii”. Un timp afacerile prosperă, încât seara, după o zi de muncă, se adună toți membrii familiei și numără cu satisfacție banii adunați peste zi.

Echilibrul familiei se distruge în momentul în care apare Lică Sămădăul, șeful porcarilor de prin partea locului. Acest episod reprezintă *intriga* acțiunii, deoarece va declanșa un întreg șir de fapte ce vor avea ca efect degradarea morală și sufletească a eroului. Conștientizând faptul că a-l înfrunta pe Lică înseamnă a renunța la toată agoniseala de până acum, Ghiță acceptă tacit târgul cu acesta și-i devine complice. Este mulțumit în momentul în care Lică îl răsplătește cu șase porci, pe care îi primește bucuros, deși își dă seama că sunt furați, însă treptat începe să-l mustre conștiința, neștiind cum să împace dorința de a rămâne om cinstit cu tentația banului. Se închide în sine, îndepărtându-se de Ana și de familie, face compromis după compromis, până când ajunge să nu se mai recunoască el însuși. Degradarea sa morală culminează cu jurământul strâmb la procesul intentat lui Lică, sub acuzația de crimă și jaf. Ghiță îl susține, spunând că nu l-a văzut părăsind Moara cu noroc în noaptea crimei.

Vrând să se salveze, îl dă în vileag pe Lică lui Pinte, jandarmul, și el fost sămădău și dușman de moarte al lui Lică. Pregătesc împreună un plan de răzbunare și îi întind lui Lică o cursă pentru a-l prinde cu dovezile jafului asupra lui. Cel care va cădea însă în cursă mai întâi va fi însuși Ghiță, care o ucide pe Ana din gelozie și din răzbunare, fiind după aceea și el omorât de Răuț, omul lui Lică.

Punctul culminant consemnează și moartea lui Lică, ce se sinucide aruncându-se cu capul într-un stejar uscat, pentru a nu cădea în mâinile jandarmului. Slujitorii sămădăului dau foc hanului, unde ard și trupurile celor doi soți.

Deznodământul o aduce din nou în centrul atenției pe bătrână, care, contemplând dezastrul, pune totul pe seama destinului: „Se vede c-au lăsat ferestrele deschise! zice ea într-un târziu. Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost dat!...”.

Acțiunea nuvelei este plasată în spațiul câmpiei arădene, în lumea crescătorilor de porci, iar timpul derulării ei este relativ scurt, fără a fi însă delimitat cu precizie. Deși atinge aproape dimensiunile unui roman, opera își păstrează statutul de nuvelă prin acțiunea liniară, conflictul concentrat și existența unui singur plan narativ, ca și prin numărul mic de personaje implicate.

Compoziția este clasică, solidă, iar viziunea naratorială, obiectivă, detașată, având ca marcă stilistico-gramaticală distinctă persoana a III-a, la care se face

povestirea. Vocea naratorului se dorește egală, uniformă, fără inflexiuni care să trădeze o atitudine explicită față de întâmplările relatate, indiferent de natura lor. **Incipitul și finalul** sunt într-o relativă simetrie datorită prezenței bătrânei – personaj amintind de corul din tragedia antică –, personaj-idee menit să transmită o teză morală asumată de autor ca definiție identitară. Între avertismentul inițial și constatarea dramatic-fatidică de la final se situează traiectoria umană și epică a actanților narativi, o lecție subtilă de viață.

Personajele lui Slavici nu sunt doar întruchipări schematice ale unor trăsături umane, încadrabile în tipologii rigide, ci structuri viabile, veridice, rotunde, auto-construindu-se permanent și dezvăluind toate componentele ființei umane. Din acest punct de vedere, Slavici se dovedește a fi un scriitor fără prejudecăți estetice, care nu le impune eroilor o comportare rigidă, dictată de considerente exterioare, ci îi lasă să evolueze liber, după pornirile și imperativele lor sufletești. Personajele sunt, astfel, rezultatul propriilor fapte, gânduri și atitudini, ca și al condițiilor sociale ale momentului. Sunt individualități dinamice, care se transformă permanent, chiar dacă nu fac decât să împlinească un destin. Accentul, la Slavici, nu este pus pe portretul fizic, ci pe cel interior, moral și psihologic, alcătuit de obicei din contraste, din porniri contradictorii.

În centrul nuvelei se află Ghiță, personaj credibil, prezentat în evoluție, rotund, verosimil, care concentrează în devenirea sa întreaga problematică a nuvelei, aflată sub semnul unei idei etice abil mascate de autor. Personajul se abate de la norma morală enunțată la începutul nuvelei și de aceea va evolua inevitabil spre un sfârșit tragic. După ce îl cunoaște pe Lică, Ghiță „era mereu așezat și pus pe gânduri, (...) se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orișice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai-nainte”. Bunătății și cinstei le iau locul ispita irezistibilă a îmbogățirii și compromisul moral pe care aceasta îl implică. Deși la prima întâlnire încearcă să se opună autorității lui Lică și să nu accepte cârdășia cu el, Ghiță nu are forța de a renunța la bogăția ipotetică anunțată de acesta și-i acceptă jocul. Este momentul psihologic care marchează începutul degradării psihice și morale a personajului. De acum încolo, eroul începe să se mistuie pe sine, „acțiunile, gesturile și atitudinile lui trădează starea de nesiguranță și incertitudine, de teamă și suspiciune care s-a instalat ireversibil” (Constanța Bărboi, *Dicționar de personaje literare*). O aruncă pe Ana în brațele sămădăului, dintr-o pornire irațională spre autodistrugere – „Joacă, muiere, parcă are să-ți ia ceva din frumusețe...” –, deși „fierbea în el când îi vedea fața străbătută de plăcerea jocului”.

Dovedindu-se o fire slabă, Ghiță se lasă în voia întâmplărilor, se complace în situația de duplicitate la care ajunge – „să pară om cinstit, dar să fie și prieten cu Lică”. Fondul de umanitate din sufletul său iese un moment la iveală atunci când se gândește să renunțe, să-și ia familia și să plece de la Moara cu noroc. Nu are însă curajul să facă acest lucru și reîncep remușcările și temerile. Ghiță devine victima lui Lică, pentru că acesta îi descoperă slăbiciunea pentru bani: „Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășia lui Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se

împăienjeneau parcă ochii ; de dragul acestui câștig ar fi fost gata să-și pună, pe un an, doi, capul în primejdie”. Această patimă îi pervertește sufletul și îl învinge.

Personajul este construit cu obiectivitate, dezvăluindu-se ca un suflet complex, oscilant, nesigur, sfâșiat între porniri antagonice. „Drama lui Ghiță e analizată magistral și dezvoltată treptat” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Pas cu pas, scriitorul demontează mecanismul său sufleteșc și îl dezvăluie în toată amploarea sa tragică. Eroul devine, finalmente, la fel ca Ion, personajul din romanul lui Liviu Rebreanu, o victimă a societății care disprețuiește sărăcia, dar și a imensului său orgoliu.

Caracterizarea personajului se face în primul rând indirect, prin fapte, vorbe, relații, atitudini etc., dar și direct, prin monolog interior, în forma autocaracterizării : „Ei ! Ce să-mi fac ! ? își zise Ghiță în cele din urmă. Așa m-a lăsat Dumnezeu ! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea ! ? Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoasă în spinare”. Observația, analiza psihologică, detaliul semnificativ, focalizarea, introspecția sunt mijloace narative ce completează profilul estetic al eroului.

Ana este un personaj introdus în narațiune tocmai pentru a contribui la conturarea mai pregnantă a figurii lui Ghiță. „Prea tânără, prea așezată, oarecum prea blândă din fire”, ea este prima care înregistrează schimbarea de comportament a soțului ei. Pe un alt plan, ea evoluează în același ritm cu Ghiță. La început, „Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă”, un model de frumusețe feminină, de bunătate și duioșie. În spatele acestei imagini se ascunde însă o femeie aprigă și inteligentă, care-și apără din toate puterile familia : „Ghiță ! ... Nu vorbi cu mine ca și când ai avea un copil înaintea ta. Tu ești bărbat și trebuie să știi ce faci. (...) Fă cum știi, dar eu îți spun, și nu mă lasă inima să nu-ți spun, că Lică e om rău și om primejdios : asta se vede din ochii lui, din rânjelul lui și mai ales din căutătura ce are când își roade mustața cu dinții”. Bun cunoscător al psihologiei feminine, Slavici sondează adâncurile sufletești ale Anei și observă procesul prin care iubirea este înlocuită treptat de dispreț, așa cum rezultă din declarația pe care aceasta i-o face lui Lică : „Tu ești om, Lică, iară Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa”. Ea îl acceptă pe Lică mai întâi din dorința de a-și recâștiga soțul, apoi din răzbunare și finalmente din plăcere, într-o complexitate a trăirilor care fac din ea un personaj memorabil.

Deși personaj negativ, Lică este fascinant prin vraja malefică pe care o răspândește în jur. Intrarea sa în scenă este minuțios pregătită de narator, care dă tot felul de informații despre statutul de sămădău. Lică vine la Moara cu noroc și cere imperativ să vorbească cu cârciumarul, deși este întâmpinat de cele două femei care se oferă să-i răspundă la întrebări. Portretul lui se face acum din perspectiva Anei, impresionată și înfricoșată totodată de bărbăția înfățișării lui, de autoritatea și siguranța pe care le degajă : „Lică, un om de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele,

pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur". Pe lângă caracterizarea directă, în construirea portretului său moral și sufletească intervine și caracterizarea indirectă, constând în primul rând în faptele și vorbele personajului, care ne dezvăluie un individ cu o viață sufletească liniară, lipsit de profunzime și zbucium, hotărât să nu facă niciun compromis în îndeplinirea planurilor pe care și le-a propus. Este un erou romantic prin caracterul excepțional manifestat în împrejurări atipice, prin forța cu care intervine în destinul oamenilor și le schimbă fundamental viața.

Arta narativă dobândește, la Slavici, o amprentă specific realistă, rezultată din armonizarea tuturor resurselor lingvistice, stilistice și de construcție, spre conturarea unui univers epic întemeiat pe adevăr. Narațiunea este uneori înlocuită de dialog, conceput ca o succesiune de replici scurte, tensionate, în acord cu starea sufletească a personajelor. Pe lângă funcția de dramatizare a acțiunii, care capătă astfel accente scenice, dialogul este și o modalitate de caracterizare a personajelor și de reliefare a opticii acestora asupra evenimentelor.

Descrierea este prezentă în toate formele sale, de la prezentarea obiectelor, a interioarelor, a veșmintelor până la portrete și descrieri de cadru și atmosferă. Reține atenția fragmentul în care este descris locul unde este plasată moara: „Dacă aruncați privirea împrejur, la dreapta și la stânga, vedeai drumul de țară șerpuiind spre culme, iară la vale, de-a lungul râulețului, cât străbate ochiul, până la câmpia nesfârșită, afară de câțiva arini ce stăteau grămadă din jos de podul de piatră, nu zăreai decât iară și mărăcini; (...) pe culmea dealului de la stânga, despre Ineu, se ivește pe ici, pe colo marginea unei păduri de stejari, iară pe dealul de la dreapta stau răzlețe rămășițele încă nestârpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieșite din pământ și, tocmai sus la culme, un trunchi înalt, pe jumătate ars, cu crengile uscate, loc de popas pentru corbii ce se lasă croncănind de la deal înspre câmpie...". Această secvență descriptivă are rolul nu doar de a plasa în spațiu acțiunea nuvelei, ci și de a anticipa, prin sugestii simbolice (natura pustie, de câmpie aridă, pe deasupra căreia planează corbii singuratici), evoluția și deznodământul tragic ale personajelor. Locul în care se mută Ghiță împreună cu familia se dovedește a fi blestemat, aici omul lovindu-se de tot felul de impedimente care îi zădărnicesc orice efort. Cârciuma, o fostă moară părăsită, este plasată la întretăierea mai multor drumuri, într-o vale care atrage nu numai drumeții ce devin clienți ai hanului, ci și răufăcătorii ce se izolează de comunitățile umane.

Slavici abordează, în scrierea nuvelei, o viziune realistă, obiectivă, care urmărește îndeaproape ritmul vieții ce însuflețește opera. Este un scriitor care elimină cât se poate de mult descriptivul, efuziunile lirice, mutând accentul pe înfățișarea faptelor, pe prezentarea crudă a realității, fără comentarii auctoriale. Fără să urmărească obținerea unor efecte stilistice spectaculoase, Slavici se impune printr-un stil propriu, caracterizat prin sobrietate, oralitate discretă, ușor popular, cu o frază care urmărește, în general, ritmul vorbirii.

Respectarea principiului verosimilității și al oglinzirii, circularitatea compozițională, dialogul subsidiar cu cititorul, funcționarea relației cauză-efect în relațiile dintre

personaje, viziunea auctorială obiectivă, mărcile anticipării, anularea ideii de tip în favoarea celei de individ și de personalitate, limbajul autentic prin simplitatea și mireasma lexicală ardelenescă sunt argumente care încadrează pe deplin textul nuvelei în sfera realismului.

Ion Luca Caragiale

Repere ale creației

Creator cu vocație de observator moral și social, Caragiale și-a construit opera și prin explorarea epicii, activitatea sa ca nuvelist și povestitor fiind remarcabilă. Astfel, autorul și-a dovedit măiestria de a aborda și fețele tragicului sau meandrele psihicului omenesc, investigând psihologia umană.

Deși numele său este asociat cu dezvoltarea dramaturgiei românești, fiind considerat un adevărat „Molière al nostru”, „cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură” (Garabet Ibrăileanu), clasic prin capacitatea de a construi caractere, prin limpezimea expresiei și concizia stilului, Caragiale se înscrie în direcțiile realismului, pe linia lui Balzac, Tolstoi, Flaubert, Stendhal sau Dostoievski. Opera sa este „o adevărată comedie umană”, „un dosar de existență” care „face concurență stării civile”, dar valorifică și sugestiile naturalismului în proza psihologică. În acest sens, G. Călinescu îl considera, „după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

De la comicul de situație, de caracter, de limbaj, scriitorul trece în nuvele spre categoria tragicului, care este permanent oglindit ca într-un „poliedru luminat și luminând cu fețele sale” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Scriitorul însuși se definește: „Simt enorm și văz monstruos, nu mai pot privi, dar tot ascult”, explicând un demers literar atent la gravitatea condiției umane. Este o vocație a privirii, a contemplării lumii în manieră naturalistă, exagerând și îngroșând dimensiuni și aspecte ce ies din serie. Personajele-tip din teatrul său sunt înlocuite în nuvele cu personaje individualizate, cazuri clinice, o lume bolnavă, îndurerată, alteori dereglată într-un spectacol al existenței aflat la limita dintre tragic și grotesc sau macabru.

O primă categorie nuvelistică include creații situate la limita dintre tragic și comic. În *Două loturi*, Lefter Popescu parcurge drumul tragic de la euforia speranței în câștigul la loterie la destrămarea brutală a acestei iluzii, disperarea existențială ce va conduce la violență și dezechilibru. Tema neliniștii, a așteptării anxioase apare și în nuvela *Inspecțiune*, prin dramatismul existenței unui alt funcționar umil strivit de sistemul social. *Cănușă*, om sucit satirizează absurditățile vieții și propune un personaj răzvrătit, neadaptat unei lumi ce mutilează aspirații și sensibilități omenești.

Un alt grupaj de nuvele (*O făclie de Paște*, *În vreme de război*, *Păcat*) se integrează viziunii naturaliste, analitice. Lumea lăuntrică a eroilor, straturile conștiinței și ale inconștientului sunt investigate cu insistență, din perspectiva „unui

naturalism radical, cu preferință pentru patologie și sociologie, cu preocupare de explicație și metodă exacte" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Autorul analizează procese de conștiință, cazuri, „evenimente sufletești adânc răvășitoare, conducând în toate la dezaxare lăuntrică” (Gabriel Dimisianu).

O ultimă categorie grupează *nuvele fantastice, romantice*: *La hanul lui Mânjoală*, *Abu-Hassan*, *Calul dracului*, *Kir Ianulea*. Acestea se disting prin arta narativă, pitorescul descrierilor, fantasticul oriental, balcanic. Impresia de basm, de ficțiune este dublată de observația morală, de aprecierile asupra firii omenești, de magia erotică. Textele valorifică echivocul, resursele anecdotei, ambiguitățile narrative, construind o lume artistică epică, evocativă, simbolică.

În vreme de război – forme ale alienării în spațiul ficțional

Publicată într-o modestă gazetă de provincie (*Gazeta săteanului* din Râmnicu Sărat), *În vreme de război* a trecut neobservată la acea dată (1898), pentru a atrage atenția criticii literare mai târziu, când a fost inclusă în volumul *Opere* din 1930, inițiat de Paul Zarifopol, unul din apropiații și colaboratorii autorului, care vede în ea „istoria bucuriilor, grijilor și spaimelor treptate ale unui cârciumar, până la înnebunirea deplină, pentru o pricină de mare avere”.

În vreme de război este o autentică nuvelă psihologică, construită pe un fir narativ unic, cu un conflict concentrat asupra evoluției personajului principal. Tema nuvelei, pe care autorul o intitulase „schită” datorită subiectului dens, concentrat, este obsesia, vizând deci dimensiunea interioară a personajului.

Compoziția și structura se disting prin suplețe, rigoare și grijă pentru detaliu. Deși are concentrarea unei schițe, lucrarea se remarcă prin densitatea epică și profunzimea analizei psihologice. Personajele sunt puține, acțiunea are o anumită concizie, dar evoluția personajului, consistența conflictului, relațiile dintre eroi și mediul social conferă complexitate demersului epic. Fiecare capitol marchează într-un crescendo evoluția subiectului, după cum și capitolele au o rigoare clasică în interiorul lor, marcând câte un punct culminant, o tensiune maximă a episodului respectiv. Trei planuri importante interferează pe parcursul capitolelor: *un plan al narațiunii*, în care se consumă precipitat evenimentele relatate în ordinea și gradația lor de naratorul parțial obiectiv, detașat și lucid (cu excepția unor paranteze și succinte comentarii ironice care trimit la un adevăr aflat dincolo de aparențe); *un plan dialogat*, amintind de dramaturgul Caragiale (dialogurile sunt reale – între cei doi frați, cu fetița care vine să cumpere gaz, cu avocatul etc. – sau *imaginare* – cele care au loc în lumea coșmarurilor lui Stavrache); sunt inserate, de asemenea, secvențe de monolog interior; *un plan al naturii*, predominant descriptiv (care potențează spaima eroului prin melancolia, tristețea peisajului sau prin mișcările unei naturi viscolite, răvășite): „zloată nemaipomenită, ploaie, zăpadă, măzăriche și vânt vrăjmaș”, ploi de toamnă „cu boabele de rouă prelingându-se de pe streșini

și picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, (...) făceau un fel de cântare cu nenumărate și ciudate înțelesuri”, în secvența finală „viscolul afară, ajuns în culmea nebuniei, făcea să trosnească zidurile hanului bătrân”.

Subiectul urmărește, pe parcursul celor trei capitole, evoluția hangiului Stavrache de la condiția de normalitate spre patima devoratoare a banului, a posesiei și spaima pierderii averii, cu toate mutațiile psihologice implicate. *Expozițiunea* îi prezintă pe cei doi frați și confesiunea preotului Iancu din Podeni. Acesta îi spune fratelui său că este căpetenia unei bande de hoți ce a fost recent prinsă de stăpânire și îi cere ajutorul. Împrejurarea poposirii la han a unui grup de militari în drum spre frontul din Balcani oferă o soluție neașteptată. Preotul se va înrola ca voluntar, pentru a i se pierde urma, în timp ce averea îi rămâne fratelui său, hangiul Stavrache. *Intriga* o constituie insinuarea treptată a gândului chinuitor că fratele s-ar putea întoarce, cerându-și banii. Informațiile contradictorii de pe front sporesc starea dilematică și agitația personajului principal. Unele vești îl anunță că preotul se distinge prin acte eroice, altele vorbesc despre moartea acestuia. Hangiul consultă un avocat, dar precizarea că doar Iancu poate cere restituirea averii îi agravează starea de neliniște.

Acțiunea nuvelei crește în intensitate, prezentând obsesiile lui Stavrache, coșmarurile trăite și replica-laitmotiv a imaginii onirice a fratelui : „Gândeai c-am murit, neică ?”. Întreg capitolul al doilea urmărește gândurile învălmășite, trecerea de la realitate la vis, aparițiile nocturne, imaginare ale fratelui în haine militare sau de ocnaș – ipostaze sugestive, legate de condiția personajului secundar. Treptat, starea psihică a lui Stavrache se degradează, sub imperiul spaimei, al oboselii, al tumultului interior.

Punctul culminant și *deznodământul* se succedă cu rapiditate în capitolul al treilea, moment al întâlnirii celor doi frați. Apariția reală a preotului, care delapidase o sumă din banii regimentului, este momentul de maximă intensitate a textului narativ. Hangiul confundă planul real cu cel oniric, respinge evidența faptelor și, ajuns la limita încordării psihice, înnebunește definitiv. Finalul îl prezintă după starea de violență, gata să-și ucidă fratele, imobilizat apoi de cei doi vizitatori nocturni, captiv complet pe tărâmul nebuniei.

Personajul principal, hangiul Stavrache, este „cazul clinic” asupra căruia se fixează în manieră naturalistă obiectivul naratorului. Tema avariției, a dorinței de îmbogățire este frecventă în literatură – *Mara*, *Comoara*, *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, *Hagi-Tudose* de Delavrancea –, dar nuvela lui Caragiale insistă asupra efectelor în plan moral și psihologic ale deumanizării personajului. Resorturile sufletești, conștiința eroului, lumea sa psihică devin obiecte ale analizei. Personajul principal parcurge o gamă variată de stări tensionale : așteptarea anxioasă, veghea continuă, încordarea, tensiunea psihică, starea explozivă urmărită prin manifestările fiziologice și patologice, pentru a atinge în final liniștea și resemnarea. Același traseu se repetă pe parcursul derulării epice până la alienarea completă a eroului.

La început criza psihologică este intuită doar, apoi se adâncește sub apăsarea obsesiilor și conduce de la halucinații la manifestări violente și, mai târziu, la demență.

Aflând despre actele de bravură ale preotului, Stavrache este departe de bucuria firească. Cu ironie, autorul notează: „Curios lucru! Cine ar fi văzut figura lui neica Stavrache, (...) ar fi rămas în mirare pricepând bine că în sufletul fratelui mai mare nu se petrecea nimic analog cu bucuria la citirea veștilor despre succesul de bravură al răspopitului”. Tot o reacție contradictorie provoacă vestea dispariției fratelui plecat pe front: „Stavrache a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste. Dar un bărbat trebuie să-și facă inimă! Nu trebuie să se lase copleșit de așa durere. A strâns bine scrisoarea; s-a spălat frumos pe ochi; a pus caii la brișcă și a plecat repede la târg să întrebe pe avocat, cu ce forme intră cineva regulat în stăpânirea averii unui frate bun pierdut, care n-are alt moștenitor”.

Preocuparea pentru avere îi ocupă gândurile, devine obsesie, care în timpul nopții ia forma coșmarului. Cu intuiție de fin psiholog, Caragiale surprinde relațiile de cauzalitate dintre dominantele diurne ale conștiinței și reacțiile nocturne, întrupările onirice ale obsesiilor venite dintr-un inconștient tulbure. „Spaimele, insomniile nu încolțesc pe un fond de anxiozitate structurală (ca la Leiba Zibal), dar instinctele posesiei sunt la el așa de imperioase, încât gândul că ar putea fi prădat ia dimensiuni de obsesie maladivă” (Gabriel Dimisianu).

Scena finală este lucrată în tușe naturaliste. Sunt surprinse gesturile, mișcările, reacțiile fiziologice ale personajului: „Deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari privind țintă...”, mâinile îi cad „țepene de-a lungul trupului”. Criza se accentuează, omul caută protecția divină, se închină la icoane, face mătânii. Când fratele îl atinge, „dete un alt răcnet și se năpusti asupra lui” într-o „luptă crâncenă”. În final, „începu să cânte popește”. Insul devine un mecanism dereglat.

„Autorul prezintă un caz patologic, o fișă clinică, ce are ca mobil patima înăvuirii. Stavrache este, în același timp, un negustor necinstit, avar și nemilos, plasat fiind în contextul unui mediu social în care setea de îmbogățire are consecințe nefaste asupra individului, dezumanizându-l” (Iustina Itu, *Dicționar de proză românească*).

Personajul este surprins din perspectiva naratorului, în relație cu alte personaje (prin dialogul cu replici scurte, sugestive, prin „notații scenice” ale vocii auctoriale – gestul, mișcarea, amănuntul ca într-o fișă de observație psihologică și morală –, dar și prin monolog – confruntarea cu sinele, cu spaimele și neliniștile interioare).

Arta narativă atestă spiritul inovativ și talentul autorului. Se remarcă preferința pentru nivelul sonor al limbajului, pentru efecte muzicale și sinestezii (ceata voluntarilor „chiuiește cu chef pe la miezul nopții”, râsul vedeniei „acoperea cântecul trâmbițelor și zgomotul mulțimii”, cântecul popesc al hangiului pare în final „o arie a nebuniei”).

Caragiale este un artist al notațiilor fiziologice, al reacțiilor organice, dar și un poet al naturii, surprinsă vizual și auditiv.

Lanțuri cauzale unesc secvențele epice și declanșează reacții și efecte în plan psihologic. Critica literară a menționat coerența epicii sale, rigoarea cu care a urmărit cazurile, „construcția logică și stringentă” (Paul Cornea). Premisele, verigile psihice se înlanțuie pentru a ilustra coerent procesul dezagregării lăuntrice a eroilor

săi. Deși întâmplările sunt senzaționale (ca și în celelalte nuvele psihologice), desfășurarea lor și montajul epic sunt perfect logice, având aproape o compoziție geometrică. Această evoluție previzibilă a personajului desparte proza analitică a lui Caragiale de proza modernă, în care discontinuitățile, ruperile de logică, imprevizibilul răstoarnă așteptările lectorului.

În țesătura compozițională, narațiunea este împletită cu analiza și observația, urmărind din exterior spre interior mutațiile din conștiința personajului, trăirile sufletești, stările de coșmar și consecințele acestora. Sugestiile psihanalizei, experiențele freudiene se remarcă în maniera de a analiza și valorifica situațiile-limită, dramatismul existențial, manifestarea patologicului.

Instrumentele analizei sunt : introspecția, retrospecția, dialogul alternat cu monologul, notarea detaliilor, a gesturilor, a comportamentului eroilor, alternarea registrelor epic/dramatic, real/fantastic, obiectiv/subiectiv, realist/naturalist.

Stilul se remarcă prin gravitate și sobrietate. Epicul este dominat de analitic, de un demers predominant psihologic, iar observația morală se comunică implicit. Obiectivitatea, disecția lucidă a realistului Caragiale alunecă prin voita îngroșare a contururilor, a manifestărilor maladive spre viziunea naturalistă. Urmărind stările de conștiință, raporturile personajului cu mediul social, dar și cu „demonii” interiori, etapele unei crize ce conduce spre înstrăinare și nebunie, dimensiunile tragice ale destinului, creația de față este o remarcabilă nuvelă de analiză psihologică.

Ion Creangă

Ion Creangă rămâne, poate, cea mai spectaculoasă și mai originală voce ivită în literatura română din secolul al XIX-lea, autor al unei opere rapsodice în care se manifestă un scriitor cult, o conștiință spontană, un moralist clasic, dublat de un umorist spumos, de o jovialitate cuceritoare. Considerat, rând pe rând, culegător de basme, rapsod popular, geniu oral etc., Creangă se refuză, în mod evident, unei caracterizări unice. Opera sa nu se raportează la nimic din ce s-a scris în literatura română, constituindu-se într-un microunivers închis și inexplicabil, suficient sieși. Ibrăileanu îl numește „un Homer al nostru”, opera sa fiind „o epopee” în care „trăiesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filosofia poporului”, iar cele peste o mie de referințe bibliografice ne îndreptățesc să vorbim de un fenomen Creangă.

Tudor Vianu apreciază că Ion Creangă face trecerea de la „nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană”, iar Nicolae Manolescu vede în el „creatorul unei comedii umane tot așa de profunde și de universale în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu”.

După ce Maiorescu l-a îndemnat să scrie manuale, iar Eminescu l-a adus la „Junimea”, Creangă și-a descoperit vocația creatoare și a dobândit chiar o conștiință artistică, de scriitor, exprimându-se în scris nu numai dintr-o pornire instinctivă de

a se destăinui, cum au spus unii, ci având o concepție și o viziune proprii actului creator.

Ca orășean, a fost toată viața un însingurat, negăsindu-și locul altundeva decât în satul natal. Apăsător de ideea trecerii timpului obiectiv, istoric, Creangă i se sustrage, evadând în cel subiectiv, al operei sale. Din acest punct de vedere, *Amintiri...* reprezintă un document uman foarte important, deoarece eternizează copilăria autorului. Marele povestitor reînvie o epocă plină de oameni și întâmplări verosimile, o lume a tradițiilor, un sat arhetipal cu o aură inconfundabilă, evocată de afectivitatea scriitorului. Scriind, Creangă se construiește pe sine și de la acest grad de identificare începe să se făurească, tipologic, un fundal complex, un spectacol ce poartă pecetea autenticității.

Universul operei lui Creangă, cuprinzând povești (*Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Punguța cu doi bani* etc.), povestiri (*Moș Ion Roată*, *Ion Roată și Vodă Cuza*, *Popa Duhu*, *Inul și cămeșa* etc.), nuvele (*Moș Nechifor Coțcariul*), basme (*Povestea Porcului*, *Povestea lui Stan Pășitul*, *Povestea lui Harap-Alb*, *Ivan Turbincă* etc.) și romanul *Amintiri din copilărie*, se definește prin proiectarea lumii țărănești tradiționale în fabulos, prin perspectiva nostalgică și anecdotică asupra trecutului, prin umorul și orălitatea stilului, prin viziunea morală și caracterologică.

„Jovial povestitor baroc în linie rabelaisiană, Ion Creangă are voluptatea epicului pur, opera sa mărturisind o adâncă nevoie de a povesti prin care se restituie povestirii funcția ei estetică primitivă, de a se adresa unui auditoriu și de a fi generată nu din nevoia de a transmite o anumită idee sau informație, ci de a stabili un raport uman cald, apropiat, într-un spațiu spiritual comun.” (Tudor Vianu) În același sens, Filimon Domnica observa că povestirile lui Creangă „narează întâmplări mai mult sau mai puțin verosimile, în care nu desfășurarea acțiunii este partea cea mai importantă, ci zăgrăvirea relațiilor dintre oameni, a gesturilor și a reacțiilor lor sufletești, reproducerea vorbirii lor”.

În întreaga operă a lui Creangă exprimarea este vie, autentică, iar spontaneitatea expresiilor ascunde caracterul lucrat al compoziției și tentația spectacularului, astfel încât scene întregi pot fi dramatizate. Farmecul narațiunii, în ansamblul ei, este rezultatul unei armonizări desăvârșite între povestire, descriere și dialog, născută dintr-o incommensurabilă plăcere de a tăifăsuși, ce conferă textului o vibrație puternică și o emoție neîntreruptă.

„Limba lui Creangă este sufletul povestitorului, în măsura în care și acesta se așază ca vorbitor în mijlocul ascultătorilor, și, totodată, sufletul eroilor săi. Narațiunea are două realități concentrice: întâi pe aceea a povestitorului, care stârnește hazul și mulțumirea prin chiar prezența lui, cum se întâmplă cu actorul și cu oratorul, apoi pe aceea a lumii din narațiune.” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

Caracterizat de Vladimir Streinu ca un „scriitor popular pentru intelectuali și cult pentru popor”, un spirit „nastratinesc” (George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), emblematic pentru poporul român, dar și pentru

întregul spațiu balcanic, Ion Creangă știe să genereze, prin opera sa, o bună dispoziție contagioasă, alimentată de un umor definitiv pentru întreaga sa operă, indiferent de specia literară în care se încadrează fiecare lucrare.

Basmul cult. *Povestea lui Harap-Alb* – în labirintul inițierii

În *Estetica basmului*, G. Călinescu vorbește despre o „geneză specială” a speciei, care este „departe de a fi o manifestare a primitivismului”, ci se afirmă, chiar și în mijlocul modernității, ca „un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație, morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anumite ființe himerice, animale...”. Oferind un „tablou al vieții”, orice basm trebuie receptat la cel puțin două niveluri: „unul prozaic, al vieții”, cuprinzând teme generoase, precum nașterea, călătoria, căsătoria, ipostazele feminine, mama, originea bogăției etc., și unul „hieroglific sau simbolic, mai limpede, poetic”, care „se impune conștiinței prin sugestie” (G. Călinescu, *Estetica basmului*).

Geneza basmului *Povestea lui Harap-Alb* este legată de realizarea, în epocă, a primelor culegeri de basme populare, prin activitatea lui Vasile Alecsandri și, mai târziu, a lui Ioan Slavici și Petre Ispirescu. Textul a fost publicat în revista *Convorbiri literare*, în 1877, ca un prim model de basm cult pentru ceilalți scriitori ai timpului.

Dincolo de eterna luptă dintre Bine și Rău, observăm că **tema** tratată de autor este una morală, referitoare la condiția eroului, care, înainte de a fi împărat, trebuie să cunoască și statutul de slugă, tocmai pentru a învăța să-și înțeleagă supușii și să-și exercite responsabil puterea.

Textul este construit prin montajul mai multor **motive populare**, chiar dacă multe dintre ele cunosc interpretări și nuanțări diferite de modelul folcloric: împăratul fără urmași, superioritatea mezinului, cifra trei, probele, călătoria, drumul cu obstacole, încercarea puterii, impostorul, vicleșugul, uzurparea identității, pețirea, tovarășii devotați, animalele recunoscătoare, apa vie și apa moartă, nunta, ajutorul dat de divinitate etc.

Subiectul respectă articulațiile cunoscute ale basmului popular chiar dacă acțiunea este mai complexă și implică un număr relativ mare de personaje. **Expozițiunea** o constituie hotărârea tatălui eroului de a-și supune cei trei fii la o probă a curajului, pentru a vedea care este vrednic să-i urmeze la tron fratelui său, Împăratul Verde. Singurul care trece această probă, ajutat fiind și de Sfânta Duminică, este mezinul. El pleacă de acasă promițând să nu uite de sfatul părintesc de a se feri în drumul său de „omul spân” și de „omul roș”. **Intriga** constă în încălcarea, din naivitate, a acestui sfat, ceea ce are drept consecință schimbarea identității și a statutului eroului. El devine sluga Spânului și primește numele Harap-Alb.

Desfășurarea acțiunii cuprinde încercările la care a fost supus crăișorul, ca pedeapsă morală pentru ignorarea învățăturii părintești. Ajuns la curtea lui Verde-Împărat, Harap-Alb va fi trimis de Spân să aducă sălățile din Grădina Ursului,

pielea cu pietre nestemate a cerbului și pe fata Împăratului Roș. Ultima încercare este și cea mai dificilă, eroul fiind nevoit să parcurgă un alt drum, la fel de primejdios ca primul. Acum îi va întâlni, pe rând, pe cei cinci tovarăși care îl vor ajuta în îndeplinirea misiunii sale: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă. Știe să câștige, de asemenea, recunoștința reginei albinelor și a reginei furnicilor, care îi vor veni și ele în ajutor când le va chema. La curtea Împăratului Roș sunt supuși la nenumărate încercări. Cu intenția de a nu le da fata și de a-i pedepsi pentru îndrăzneala lor, acesta îi pune să doarmă în casa de aramă înroșită în foc, să aleagă macul de nisip, să bea și să mănânce în cantități foarte mari, să o găsească pe fata împăratului și să o ghicească dintre două fete identice. Biruind toate încercările la care sunt supuși, o primesc pe fată și pornesc împreună către curtea lui Verde-Împărat.

Punctul culminant al narațiunii este reprezentat de demascarea Spânului de către fată, care avea puteri magice. Drept răzbunare, Spânul îi taie capul lui Harap-Alb, însă acesta va fi înviat de către fată, cu ajutorul celor trei smicele, al apei vii și al apei moarte. Spânul moare, prăbușindu-se din înaltul cerului, unde fusese dus de calul lui Harap-Alb, iar eroul se căsătorește cu fata împăratului și moștenește împărăția unchiului său, secvență ce reprezintă și *deznodământul* basmului.

Simbolul central al basmului rămâne, evident, drumul, metaforă a descoperirii realității, a semenilor, a vieții și, nu în ultimul rând, a sinelui. Încălcând sfatul părintesc și refuzând, astfel, experiența celor mai vârstnici, eroul va fi pus el însuși în situația de a dobândi o asemenea experiență, parcurgând traseul simbolic de la *savoir* (a ști) la *faire* (a face).

Personajul știe să depășească toate obstacolele ce-i apar în cale, conștientizează greșeala și își asumă toate consecințele, încât călătoria spre tronul unchiului său, ce părea la început un *datum*, o răsplată obținută fără niciun merit decât cel al apartenenței la un neam împărătesc, devine o luptă permanentă în care eroul își testează inteligența, curajul, răbdarea, generozitatea, onoarea etc. Este o lecție de viață care-l transformă pozitiv, astfel încât suita experiențelor prin care trece se încheie în mod semnificativ cu moartea și învierea lui, sugerându-se astfel încheierea unei etape și începerea alteia. Creangă regândește condiția eroică, în sensul că răul nu mai este înfrânt prin luptă directă, ci printr-o multiplicare a binelui. Harap-Alb nu săvârșește nimic spectaculos, el nu prezintă însușirile supranaturale specifice unui Făt-Frumos tipic, este însă onest, prietenos, iertător, loial, nu se lasă înșelat de aparențe și are încredere în oameni. Reprezintă, într-un cuvânt, omul ideal ale cărui calități sunt prețuite de popor. El rămâne la limita umanului, iar faptele care depășesc sfera realului sunt săvârșite de „adjuvanții” săi, înzestrați cu trăsături supranaturale.

Harap-Alb este o sinteză de calități (generozitate, inteligență, compasiune pentru cei din jur, toleranță, onoare, prietenie, milostenie etc.) și defecte (naivitate, frică, la început lipsă de încredere în sine), fără a ilustra vreo tipologie standard, o construcție umană realistă, a cărei evoluție nu poate fi anticipată. El „săvârșește un act de inițiere în vederea formării lui pentru viață. E o inițiere într-o lume în care lucrurile pot fi și altfel decât așa cum par la prima vedere, în care primejdiile apar

de unde nu te aștepti și ești prins în capcane. Ochiul minții trebuie să fie veșnic treaz pentru a putea vedea și reversul aparențelor, asemenea lui Ochilă.” (Constanța Bărboi, *Dicționar de personaje literare*)

Modalitățile de caracterizare a personajului sunt multiple, de la cele directe la cele indirecte, de la cele clasice la cele moderne. Este portretizat moral de către narator ca fiind „boboc în felul său la trebi de aieste”, de Sfânta Duminică drept „slab de înger, mai fricos decât o femeie”, iar Spânul îl numește „fecior de om viclean” și „pui de viperă”, după ce reușește să-l supună prin vicleșug. Este prezent și procedeul autocaracterizării, în secvența în care eroul regretă neascultarea sfatului părintesc: „Așa-i că, dacă n-am ținut samă de vorbele lui, am ajuns slugă la dârloagă”. Eroul este conturat, de asemenea, în antiteză cu Spânul, antagonistul, prin intențiile, valorile și trăsăturile lor. Dacă fiul de crai este „omul de soi bun” (G. Călinescu, *Estetica basmului*), Spânul este antieroul, pus în slujba răului. Predomină totuși caracterizarea indirectă, desprinsă din reacțiile, faptele, vorbele, atitudinile și relațiile personajului cu ceilalți actanți ai universului epic.

Un rol esențial în caracterizare îl are numele primit de erou, Harap-Alb, care rezumă cel mai bine această dublă fațetă a ființei umane, a realității în genere. Având o structură oximoronică (*harap* = rob țigan + *alb*), el simbolizează, în spiritul dialecticii, evoluția personajului de la statutul de slugă la acela de stăpân, traiectorie care implică experiențe diverse (bine și rău, adevăr și minciună, viață și moarte etc.). Primul termen, *harap*, conotează aparența umilă, inferioară a personajului, iar cel de-al doilea, *alb*, esența superioară, nobilă a acestuia. Folosind acest antroponim, Creangă individualizează un tip uman, detașându-se de basmul popular, în care eroul rămâne un nume generic – Făt-Frumos.

Extrem de modern este Ion Creangă în construirea celor cinci prieteni ai lui Harap-Alb, proiecție a viziunii folclorice în dimensiunile grotescului, atât din dorința de a îngroșa comic realitatea, cât și din aceea de a oferi o lecție de morală. Explicația o găsim la Mihail Bahtin, care comentează personajele lui Rabelais, construite după aceleași principii: „Principiul râsului și viziunea carnavalescă, aflate la temelia grotescului, distrug seriozitatea mărginită și orice pretenții de valoare extratemporală și incontestabilă a ideii de necesitate, ele eliberează conștiința, gândirea și imaginația omului în vederea unor noi posibilități” (*François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*).

În realizarea figurilor monstruoase, hidoase din punct de vedere fizic, dar desăvârșite sub aspect moral, Creangă pornește de la „motivul lumii pe dos”, prezent și în schimbarea identității eroului. Este o ordine inversată tocmai din dorința de a ieși adevărul la iveală, de a se constitui o ierarhie firească a lucrurilor: „Toate lucrurile cată a le privi pe dos ca să le vezi drept” (Baltasar Gracian, *Criticonul*). Ca și Rabelais, Creangă „răstoarnă susul și josul, amestecă intenționat planurile ierarhice ca să dezghioace și să scoată la iveală miezul realității concrete a obiectului, să arate adevărata lui fizionomie material-corporală, existența lui reală și autentică, ascunsă

dincolo de toate canoanele și aprecierile ierarhice" (Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*).

Caracterul de basm cult și originalitatea operei sunt asigurate de o suită de indicatori narativi, structurali și de limbaj artistic, semne distincte ale artei lui Ion Creangă. Astfel, deși pleacă de la un model folcloric, Creangă se îndepărtează fundamental de acesta, în primul rând printr-o reorganizare a limbajului, dar și prin modificările făcute la nivelul compoziției, al personajelor și chiar al semnificațiilor.

Este cunoscut faptul că basmul popular este fundamental epic, bazat pe fapte consemnate lapidar: „Omul de la țară respinge epicul gol, fără minuții de observație și e doritor de fabulos” (G. Călinescu, *Estetica basmului*). Comparându-l cu alți autori de basme (Slavici, Delavrancea) care prelucrează narațiuni populare, „lăsând să se scurgă toată seva”, Nicolae Manolescu observă: „Creangă e altceva, nici narator țăran, nici folclorist, culegător, prelucrător, basmele lui nu sunt rescrise, împodobite, alterate în structura lor (ca ale lui Slavici). Fără a ieși din schemele basmului popular, fără a inventa nimic esențial, Creangă re trăiește cu ingenuitate întâmplările povestite. Geniul humuleșteanului este această capacitate extraordinară de a-și lua în serios eroii (fabuloși sau nu, oameni sau animale), de a retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile aspirații nerostite, slăbiciuni, vicii, tulburări și uimiri, adică de a crea viață” (*Lecturi infidele*).

Creangă insistă mult pe stările sufletești ale eroilor, urmărește efectele pe care faptele le au asupra lor, nu se mulțumește doar să le consemne, scriind, astfel, involuntare pagini de psihologie literară empirică, așa cum se întâmplă în cazul craiului, care constată lipsa de bărbăție a fiilor și suferă, lamentându-se: „Din trei feciori câți are tata, niciunul să nu fie bun de nimica?!”. Putem face, astfel, constatarea că arta povestirii la Creangă nu este dominată de acțiune, ci de observarea particularului, a detaliului de viață. Întâlnim la Creangă și tendința spre dramatizare a acțiunii prin dialog, personajele nefiind caracterizate exterior, ci în evoluție sub ochii noștri, înfruntându-se direct în secvențe cu puternice accente scenice și dramatice, cum este episodul petrecut la curtea Împăratului Roș, când sunt puși să doarmă în casa de aramă înroșită în foc. Călinescu comentează scena ca fiind „de un realism bufon”, străin viziunii folclorice și apropiat lumii din *Amintiri*: „Gerilă, Ochilă și celelalte ființe monstruoase de basm, intrate în casa de aramă înfierbântată a Împăratului Roș, se ceartă întocmai ca dascălii în gazdă la ciubotarul din Fălticeni sau ca Smaranda cu copiii și cu bărbatul” (*Estetica basmului*).

La Creangă, fantasticul capătă contururi cu totul speciale, unice, indiferent de tipologiile prin care este inserat în text. Autorul nu înfățișează lumi inexistente (gen „tărâmul celălalt”) și personaje neverosimile, structuri umane total inventate și fără legătură cu realitatea imediată. Creangă dramatizează „realistic basmul” (G. Călinescu, *Estetica basmului*), „animalele și ființele supranaturale sunt la Creangă țărani de-ai lui, încât în cadrul extraordinar al basmului se constituie scenele unui realism popular” (Tudor Vianu, *Studii de literatură română modernă*). S-a spus, de aceea, că fantasticul este umanizat, particularizat și localizat.

„Spre deosebire de povestitorul popular, Creangă nu dă narațiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topește povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor, ceea ce îi dă putința să intre în psihologia lor, să ni-i arate cum gândesc și cum sunt, cum ezită și cum se hotărăsc.” (Tudor Vianu, *Studii de literatură română modernă*)

Prin detalii realiste, lumea fabuloasă coboară într-un plan al existenței care poate fi localizat geografic și istoric. *Povestea lui Harap-Alb* reprezintă o inițiere a eroului, o sacralizare a cunoașterii într-un discurs amintind de o lume concretă, humuleșteană.

Arta narativă, un alt argument al caracterului de basm cult, se caracterizează, în primul rând, prin *umor* și *oralitate*. Se observă, la Creangă, exprimarea mucalității, poznașă, care stârnește râsul păstrând un aer de seriozitate („Să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri”), ironia („Doar unu-i Împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui nemaipomenită...”), zeflemisirea („Tare-mi ești drag! ... Te-aș vâri în sân, dar nu încapi de urechi...!”), poreclele și apelativele caricaturale („Buzilă”, „mangosiți”), diminutivele cu valoare augmentativă („buzișoare”, „băuturică”), expresiile și vorbele de duh („Dă-i cu cinstea, să peară rușinea”), caracterizările pitorești (caracterizarea lui Gerilă: „O dihanie de om, care se pârpălea pe lângă un foc de douăzeci și patru de stâneni de lemne și tot atunci striga, cât îl lua gura, că moare de frig. [...] omul acela era ceva de spăriet: avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate”), scenele comice (cearta dintre Gerilă și ceilalți din casa de aramă înroșită în foc).

Oralitatea este o constantă a întregii opere a lui Creangă, care conferă acesteia o tonalitate firească, de exprimare vie, autentică, astfel încât Vladimir Streinu observa: „Cu ochii pe carte, ascultăm o voce apropiată, care, prin întâmplările comunicate, are variații de ton, este serioasă și glumeață în sunetul ei, intervine ca a doua expresie pe lângă expresia literară”. Indicii lexicali, semantici și sintactici ai oralității sunt: expresiile onomatopice, interjecțiile și verbele imitative („haț”, „alelei”, „trosc”, „pleosc”, „a bocăni”, „teleap-teleap”), zicerile tipice („toate ca toate”, „de voie, de nevoie”), expresiile populare („vorba ceea”, „și pace bună”), interogații și exclamații („Ce rău s-a spăriet!”, „Ce-i de făcut?”), fraze ritmate („De-ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi”), rime și asonanțe („feciori de ghindă, fătați în tindă”), dativul etic („Și mi ți-l înșfăcă cu dinții de cap”).

Basmul *Povestea lui Harap-Alb* este o ilustrare magistrală a genialității lui Ion Creangă, un exemplu de operă cultă impregnată de spirit folcloric, având, dincolo de valoarea estetică dovedită, și o valoare moralizatoare – „Creangă, participând la esența eticii populare prin originea și existența lui, a cernut lumea prin sita acestei etici și rezultatul cunoașterii l-a înfățișat, conform specificului geniului său, reluând mijloacele satirei populare și ducându-le la o culme rar atinsă în literatura noastră” (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă*).

Romanul. *Amintiri din copilărie* sau melancolia paradisului pierdut

Pentru Ion Creangă, *Amintirile din copilărie* reprezintă o modalitate de retrăire subiectivă a copilăriei, o proiecție fabuloasă a unui spațiu și a unui timp care se constituie în repere existențiale fundamentale, atât pentru personaj, cât și pentru cititorul dintotdeauna. *Amintiri din copilărie* nu seamănă însă cu genul ei proxim din alte literaturi, deoarece Creangă nu numai că își retrăiește existența de odinioară, ci și-o trăiește și pe cea prezentă, într-o pendulare permanentă între trecut și prezent, între timpul narat și timpul narațiunii, la un loc cu atitudinile contrare implicate – nostalgie și regret, dezamăgire și singurătate.

Structura textului cuprinde patru părți, primele trei publicate în 1881 și 1882, în *Convorbiri literare*, iar ultima parte după moartea autorului, în 1892. Definit ca roman liric, având izvoare autobiografice, evocare și scriere memorialistică totodată, textul este conceput circular, având în centru, ca teme înrudite, copilăria și lumea satului tradițional. Autorul se va raporta permanent la acestea, fie prin intermediul eului-personaj, fie al eului-narator, refăcând mental traseul devenirii sale de la acel „boț cu humă” până la creatorul matur, ce face din viața sa un pretext artistic ajuns simbol al copilăriei în genere. *Amintiri din copilărie* depășește însă cu mult limitele prozei memorialistice, devenind un *Bildungsroman* ce are în centru ideea „lumii ca spectacol”, a traseului pe care copilul descoperă lumea. Temele sunt evidențiate printr-o serie de motive ce proiectează opera în sfera semnificațiilor general umane, tendința fiind de creare a unui mit, cel al copilăriei: motivul labirintului, al drumului, al obstacolelor, al prieteniei, al sărbătorii, al întoarcerii la origini etc.

Spațiul Humuleștiului are valoarea unei matrici originare, un centru al universului în funcție de care se ordonează totul. De fiecare dată, eroul va reveni la această matcă, deoarece toate drumurile au dublu sens. Nică va străbate un traseu întortocheat, plin de obstacole, va rătăci ca într-un labirint, în căutarea acelui centru originar. Fiind o subtilă sinteză de elemente realiste, clasice și romantice, cartea cucerește prin autenticitatea evocării satului de munte al secolului al XIX-lea, dublat de o imagine ideală generată de prezența unui timp subiectiv, interior.

Opera fiind un roman al devenirii, autorul urmărește etapele formării copilului ca om. El își creează o lume proprie, plină de haz și fantezie, un joc în care regulile sunt stabilite de el însuși. Libertatea imaginației implicată în termenul generic *amintiri* stabilește o relație modernă între adevăr, verosimil și imaginar, lăsându-i scriitorului posibilitatea de a se exprima printr-o varietate de procedee, toate subordonate însă relației de identitate dintre narator și personaj, esențială pentru receptarea activă a textului. Vocea povestitorului se împletește cu cea a lui Nică, dar și cu vocile altor personaje, într-o narațiune continuă, mobilă, cu aspect mozaicat.

După cum a remarcat și critica literară, „Creangă e un mare scriitor realist. Pornind însă de la realitate, el mitologizează, iar viața capătă proporții uriașe în opera lui (...). Creangă sugerează mai mult decât descrie”. Aprecierea lui Vasile

Coroban vizează o trăsătură esențială a stilului lui Ion Creangă, vizibilă și în *Amintiri din copilărie*: scriitorul pornește de la realitatea trăită, imediată, însă o convertește, cu mijloacele specifice literaturii, într-o altă realitate, izvorâtă în primul rând din perspectiva nostalgică deschisă asupra copilăriei. Păstrându-și permanent plăcerea de a glumi, naratorul-erou îmbină „dorul cu umorul” (Ovidiu Bârlea), pe fondul unui umor sănătos, țărănesc, tonic, optimist.

Narațiunea este la persoana I, asigurând textului o notă de subiectivitate specifică scrierilor memorialistice. Creangă este narator, personaj, martor și comentator al întâmplărilor evocate. Dialogul cu cititorul este viu, prin adresarea la persoana a II-a, acesta fiind solicitat să participe afectiv la derularea faptelor. Autorul nu se manifestă ca un scriitor, ci ca un povestitor care își organizează discursul în virtutea rigorilor oralității, astfel încât ceremonialul spunerii devine încântător prin duhul popular de care este pătruns, amintindu-ne de *Decameronul* lui Boccaccio sau de sadovenianul *Hanu Ancuței*.

Amintiri din copilărie este opera de maturitate artistică a lui Creangă, abordând un univers uman necunoscut până atunci în literatura română. Ca specie, poate fi considerat un **roman de formare tradițional**, deoarece urmărește procesul modelării umane. Creația devine un mod de a retrăi trecutul, vârsta fericirii, iar sentimentul dominant este nostalgia.

Subiectul respectă, în general, ordinea cronologică a evenimentelor, intercalându-se însă multe digresiuni anecdotice. Nimic spectaculos nu intervine în derularea etapelor copilăriei și ale adolescenței. Sunt experiențe obișnuite, banale chiar, înfățișate cu realism de scriitor. Ceea ce le unicează este farmecul spunerii, mirajul limbajului, acel inefabil al exprimării ce-l face pe Creangă de neegalat.

Narațiunea se încheagă progresiv, de la evocarea primei școli în care a învățat și a dascălilor până la plecarea definitivă din satul natal, pentru a urma Seminarul Teologic din Iași. Creangă decupează din copilăria sa acele episoade și întâmplări care au fost esențiale nu numai pentru devenirea sa umană, ci și pentru trăirea nemijlocită a farmecului vârstei. Întârzie mult asupra descrierii casei părintești, a familiei, a atmosferei specifice gospodăriei moldovenești de la începutul secolului al XIX-lea. Imaginea mamei apare în toate secvențele-cheie ale textului, asupra sa autorul oprindu-se ori de câte ori este copleșit de nostalgie. Școlile pe la care a umblat (Broșteni, Târgu-Neamț, Fălticeni) sunt tot atâtea pretexte de a descrie nu numai aventurile eroului, ci și realitățile timpului, modul în care se învăța carte pe atunci. Humuleștiul rămâne însă punctul de referință, personajul raportându-se neîncetat, direct sau indirect, la acesta. De aceea, ruptura ce se va produce în partea a IV-a a cărții va fi una dramatică, pentru că semnifică nu doar îndepărtarea de un loc drag eroului, ci și ieșirea din copilărie, din acel spațiu ideal pentru o copilărie ideală.

Sub raport **compozițional**, textul este fundamental clasic, atât prin construcția subiectului, cât și prin coerența și limpezimea stilului. Limbajul este savuros, absolut autentic, scriitorul îmbinând cu o artă desăvârșită regionalismele, arhaismele, zicerile tipice, proverbele, vorbele de duh, astfel încât realizează o atmosferă specifică lumii

rurale din zona Moldovei, un cadru ce îndeamnă la ascultarea neconținută a acelei voci unice pe care o dobândește Creangă ca narator. Oralitatea de tip popular, procedeele dramatice, subiectivitatea, stilul indirect liber, vorbirea aluzivă, limba înmiresmată a personajelor, memoria involuntară în derularea amintirilor, voluptatea ironiei și a autoironiei, strategiile narrative diverse, fuziunea real-fabulos constituie coordonate definitorii ale artei de a povesti specifice lui Creangă.

La nivelul artei narrative, Creangă se impune ca un povestitor desăvârșit, plasat, în evoluția prozei românești, între Ion Neculce și Mihail Sadoveanu, toți trei remarcându-se printr-o tehnică aparte în construcția figurilor evocate, în reînvierea trecutului, în crearea unei atmosfere vii, autentice, în care se plasează faptele prezentate, dar mai ales în arta povestirii, prin care cititorul trăiește iluzia apartenenței la lumile înfățișate în operă. La Creangă remarcăm în primul rând tehnica orală a spunerii; el scrie ca și cum ar trebui să-și interpreteze textul, intrând, rând pe rând, în rolul fiecărui personaj și stabilind o relație apropiată cu cititorul. Impresionează, în al doilea rând, dinamismul anecdotic, multitudinea de fapte și rapiditatea cu care acestea se derulează, încât textul are o evidentă coloratură de roman de aventuri. Umorul vine din exprimarea mucalită, poznașă, amestecul regionalismelor cu locuțiunile, prezența termenilor familiari și a expresiilor populare, caracterizările ironice și autoironice, limbajul afectiv marcat de prezența dativului etic, a interjecțiilor și a exclamațiilor.

„Secretul popularității *Amintirilor*, între toate vârstele de cititori, este omenescul figurilor și sentimentelor evocate; este un fel de poezie veridică a vieții, care se degajă dintre fapte și psihologii. Încadrat într-o ereditate și într-o sumă de tradiții, Creangă exprimă acel echilibru clasic între aspirații și posibilitatea de realizare, pe care-l nasc structura milenară a satului și orizontul lui moral de un precis contur. Un fel de clopot vast, în care omul nu se poate sufoca, dar nici rătăci; și este caracteristic pentru sensibilitatea lui de scriitor că *Amintirile* se termină odată cu plecarea tânărului catihet la Iași, la Socola. Dincolo de sat și de lumea lui specifică încep târgul și mahalaua, în care Creangă, pășind peste copilăria și adolescența lui rurală (...), va fi un dezrădăcinat.” (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*)

Teatrul

Ion Luca Caragiale

Repere ale creației

Artist al vremii sale, „și ca istoric, nu numai ca simplu comediant”, așa cum arată el însuși într-o scrisoare, Caragiale este singurul scriitor din „Junimea” cu o operă realistă, cel mai ancorat în realitățile social-istorice și politice ale vremii sale. „Mare vizionar”, „fire strălucită”, „structură duală foarte complexă”, de o inteligență veșnic trează, spirit contradictoriu, așa cum este caracterizat într-un schimb de scrisori între Titu Maiorescu

și Duiliu Zamfirescu, Ion Luca Caragiale creează o operă ce concurează, prin veridicitate, actualitate și pulsația vieții, însăși realitatea, devenind, altfel spus, o metarealitate.

În domeniul teatrului, a scris patru comedii (*O noapte furtunoasă*, *Conu' Leonida față cu Reacțiunea*, *O scrisoare pierdută*, *D-ale carnavalului*), o dramă (*Năpasta*), precum și studii și eseuri care îl recomandă printre primii noștri teoreticieni ai fenomenului teatral: *Câteva păreri*, *O cercetare critică asupra teatrului românesc*, *Oare teatrul este literatură?* etc.

Ion Luca Caragiale este considerat, până astăzi, cel mai mare dramaturg al literaturii române. El oferă, prin întreaga sa operă, o imagine complexă asupra societății românești din secolul al XIX-lea, care capătă valoare eternă și este de o actualitate vie prin surprinderea datelor esențiale pentru spiritul românesc.

Scriitorul care afirma „Eu nu scriu decât despre viața noastră și pentru viața noastră, căci alta nu cunosc și nici nu mă interesează” se declara, ca toți junimiștii, împotriva beției de cuvinte, a incapacității de a gândi și a parvenitismului.

Caragiale respinge teatrul romantic, pe care-l consideră patetic și retoric, fiind, în schimb, un fervent apărător al realismului și al clasicismului. Preocupat de ființa umană atât la nivel individual, cât și la nivel colectiv, social, scriitorul se definește în primul rând prin opera sa comică, văzută ca „o mare secțiune tăiată în corpul societății române” (Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*).

Lumea comediilor propune o societate de tipuri prin care se satirizează viciile de fond ale realității. În *O noapte furtunoasă*, personajul Jupân Dumitrache este un mic-burghez în plină ascensiune socială, care caută calea de a-și consolida statutul de om al cetății cu un cuvânt greu. Citind zilnic ziarul liberal și extaziindu-se în fața frazelor demagogice din care nu înțelege, practic, nimic, eroul ajunge la concluzia că este un exponent al „poporului suveran” și că trebuie să se remarce în viața socială cu orice preț. Sloganul său este „onoarea de familist”, în numele căreia ține discursuri și-și construiește o aură ridicolă de demnitate și moralitate, fără a avea timp să observe că soția îl înșală sub ochii lui cu Chiriac, omul său de încredere. Personajul devine ridicol prin contrastul evident dintre nivelul său de cultură, de civilizație și de viață, extrem de modest, și sentimentul exagerat al propriei importanțe. Vanitos, incult, naiv, analfabet și ignorant, Jupân Dumitrache este o caricatură a burghezului îmbogățit care-și dorește și o rapidă parvenire socială.

În *Conu' Leonida față cu Reacțiunea*, comicul este în primul rând de situație. Personajul principal, Leonida, este un pensionar care trăiește modest, citind zilnic presa și interpretând într-o manieră personală știrile și articolele. El este atât de încântat de sine, de situația sa intelectuală și civică, încât nu-și dă seama de propria condiție, ridicolă și grotescă, în ipostaza de „tribun” al luptei împotriva „reacțiunii” în papuci, cămașă de noapte și cu scufie pe cap. Seara, înainte de culcare, ține prelegeri despre republică, despre Legea pensiilor, despre revoluție, despre ipo-hondrie etc., deformând cu micimea înțelegerii sale totul, într-un limbaj aberant, incoerent, o imagine-simbol a „beției de cuvinte” a epocii.

D-ale carnavalului este o enormă farsă în care fiecare îl înșală pe celălalt și personajele se caută confuze, vrând să obțină răspunsuri la propriile întrebări și nedumeriri „amoroase”. Mic-burghezii de mahala încearcă să imite, în limbaj și comportament, „lumea bună”, rezultând scene comice, ilare chiar, create prin nepotrivirea evidentă dintre formă și fond, dintre aparență și esență.

Pornind de la realități românești, creând tipuri și scene originale, Caragiale s-a ridicat la o valoare artistică universală prin puterea de generalizare și de sinteză, prin satira necruțătoare la adresa viciilor, prin aspirația spre o umanitate superioară. Arta sa dramatică se constituie într-un model pentru toate timpurile, iar bogăția de forme expresive abordate face din el unul dintre cei mai mari artiști ai noștri.

Personajele sale sunt reduse la scheme, la automatisme, ele devin simple marionete ale societății, lipsite de principii sau idealuri superioare. Ele oferă „spectacolul unei genealogii spirituale” (Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*), deoarece un soi de complicitate morală le uniformizează: „Eroii comediilor și momentelor exprimă o solidară conștiință tranzacțională”. Toate personajele, spune Mircea Iorgulescu (*Eseu despre lumea lui Caragiale*), pot fi reduse la o figură – Mitică –, eroul „momentelor”, diversificat într-o varietate de tipuri: mistificatorul, galantul, emotivul, zgomotosul, fanfaronul, lașul, fricosul etc. – într-un cuvânt, „moftangiul”. Mitică este „șmecherul național”, „marele pișicher”, un „*deus ex machina* în mediul în care se mișcă”, reprezentativ pentru întreaga categorie umană imaginată de Caragiale. El este familiar cu toată lumea, emancipat, amator de bârfe, laș, conformist, intrigant, descurcăreț, flecar, priceput la orice și la nimic, trădător, snob, orgolios.

Încadrarea operei lui Caragiale într-o anumită serie se dovedește a fi dificilă nu pentru că marele dramaturg nu ar fi avut o concepție estetică bine definită, ci din cauza complexității formale, tematice și expresive a operei, care aparține deopotrivă clasicismului, realismului, naturalismului și absurdului. Se creează, astfel, o adevărată lume a lui Caragiale, „un minunat antidot pentru preocupările tragice de astăzi” (Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*).

Comedia. O scrisoare pierdută – structuri clasice

Într-o perspectivă modernistă

Arta celui mai mare dramaturg român – Ion Luca Caragiale – își extrage esențele din observarea atentă a societății timpului și din transfigurarea artistică a acesteia într-o manieră care anulează toate clișeele dramatice anterioare. „Secretul artei lui Caragiale stă deci nu în *ilustrare*, cu atât mai puțin în *reflectare* a realității, ci în măiestria cu care el operează pe viu în anatomia socială, selectând și individualizând elementele pe care el nu le *redă*, ci le pune în scenă și le joacă potrivit finalității artistice urmărite. De aici extraordinara economie de mijloace și, relevând totdeauna esențialul, marea lui accesibilitate.” (George Ivașcu, „Caragiale”, *Contemporanul*, nr. 23, 8 iunie 1962)

Ca specie, *O scrisoare pierdută* este o comedie de moravuri și de caracter, în care autorul își propune să dezvăluie mecanismele parvenirii politice și viața de familie a

burgheziei de provincie de la sfârșitul secolului al XIX-lea, punctul de plecare din realitatea timpului fiind reprezentat de revizuirea Constituției din 1883 și a Legii electorale, ceea ce a generat, în epocă, dispute aprinse între partide și în interiorul acestora.

Titlul operei cuprinde explicit numele obiectului ce va declanșa conflictul și totodată pretextul intrigii: pierderea unei scrisori de amor. Locul desfășurării acțiunii – „capitala unui județ de munte” – și timpul – „în zilele noastre” – deschid încă de la început perspectiva unei scheme universale, valabilă oriunde și oricând, prin implicațiile profund umane ale acțiunii cuprinse în cele patru acte.

Acțiunea operei este plasată pe fundalul agitat al unei campanii electorale, partidul de guvernământ urmând să-și desemneze un candidat pentru Cameră. Structura cuprinde patru acte, alcătuite din nouă, paisprezece, șapte și, respectiv, paisprezece scene.

Subiectul evoluează alert și imprevizibil. Zoe, soția lui Zaharia Trahanache, președintele filialei locale și membru marcant al partidului de la guvernare, pierde o scrisoare de dragoste de la amantul ei, Ștefan Tipătescu, prefectul județului și cel mai bun prieten al soțului ei. Scrisoarea este găsită de Cetățeanul Turmentat, fost factor poștal, de la care este însă subtilizată de către Nae Cațavencu, avocat și director-proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaților*, care râvnește la funcția de deputat. Pornind de la această intrigă relativ simplă, se produce o aglomerare barocă de conflicte și situații comice în care vor fi implicate, treptat, toate personajele. Trahanache este invitat de Cațavencu la sediul ziarului pe care îl conduce, unde îi arată „documentul” pe care îl deține și pe care amenință că îl va publica dacă nu va fi susținut în alegeri. Naiv sau abil din punct de vedere politic, Trahanache respinge cu tărie adevărul, considerând scrisoarea o „plastografie” mizerabilă. Îi comunică jovial lui Tipătescu intențiile lui Cațavencu – scenă ce poate fi considerată intriga –, discuția dintre ei fiind auzită și de Zoe, care intră în panică văzându-se deja dezonorată și compromisă public. Desfășurarea acțiunii cuprinde eforturile disperate ale celor aflați la putere de a-și negocia statutul social și politic cu Cațavencu, precum și contaminarea altor personaje – Farfuridi, Brânzovenescu, Cetățeanul Turmentat, Ghiță Pristanda – care sunt implicate indirect în conflict. Vrând să iasă cu orice preț din această încurcătură, femeia îl cheamă acasă la ea pe Cațavencu și îi promite susținerea sa totală, în ciuda aversiunii și încăpățânării prefectului. Acesta din urmă acceptă oarecum compromisul și încearcă să-l cumpere pe șantajist cu o moșie și o funcție publică, însă orgoliul politic îl împiedică pe Cațavencu să accepte, convins fiind că merită fotoliul de deputat. Când toate interesele păreau aranjate și Cațavencu aștepta să fie numit pe lista candidaților, se produce o lovitură de teatru, de la București fiind impus drept candidat, printr-o depeșă, un oarecare Agamemnon Dandanache. Tensiunea ajunge la apogeu, deoarece vestea o distruge emoțional pe Zoe, Tipătescu își vede spulberată cariera politică, iar Cațavencu rămâne descoperit, pierzând miza luptei. În timpul ședinței de numire a candidatului – reprezentând punctul culminant – se produce o încăierare în mijlocul căreia Cațavencu își pierde

pălăria, în căptușeala căreia avea ascunsă scrisoarea. Aceasta ajunge din nou la Cetățeanul Turmentat, care i-o înapoiază destinatarului, curmând astfel, la fel de inconștient cum l-a generat, șirul întâmplărilor din viața politică și mondenă a târgului de provincie. Deznodământul este fericit și mulțumitor pentru toată lumea. După ce se face, nevăzut câteva zile, Cațavencu acceptă fără orgoliu protecția lui Zoe, care îi promite „alte camere”, fericită că și-a salvat imaginea, și acceptă chiar să țină un discurs în cinstea lui Dandanache, ales în unanimitate.

În paralel cu conflictul central se dezvoltă un al doilea, mocnit, avându-i ca protagoniști pe Farfuridi și Brânzovenescu, vechi membri ai partidului. Așteptând să fie el însuși numit candidat pentru Parlament, ca recunoaștere a fidelității față de partid, Farfuridi se simte trădat atunci când își vede șefii vizitându-se cu adversarul politic și de aceea vrea să trimită o depeșă la centru prin care să denunțe trădarea intereselor partidului. Conflictul principal este amplificat și de intrările repetate ale Cetățeanului Turmentat, care așteaptă să i se spună cu cine trebuie să voteze, exasperându-i pe Tipătescu și pe Zoe. Acest crescendo dramatic duce la acumularea unor tensiuni mari între personaje, care se dovedesc însă, ca în orice comedie, iluzorii, risipindu-se inexplicabil, la fel cum au apărut.

Modernitatea operei, caracterul insolit și absolut original vin din asimilarea paradoxală a comicalului cu tragicul, din apropierea gravă și totodată distanțarea ironico-satirică a autorului față de personaje, din situațiile care ating grotescul și absurdul, sub aparența obișnuitului. Este o lume în derivă, înstrăinată de sine însăși, fragmentată, discontinuă, incapabilă să iasă la liman, ca-ntr-un blestem ontologic ale cărui ecouri nu s-au pierdut și sunt percepute doar de o sensibilitate umană și estetică deosebită, cum este cea a lui Caragiale. „Esențiale sunt, pentru înțelegerea teatrului lui Caragiale, circumscrierea și definirea *mahalalei*. (...) Unde începe și unde se sfârșește mahalaua, ca realitate geografică și socială?”, se întreabă Alexandru Călinescu în *Biblioteci deschise*. Răspunsul pare să-l fi dat deja, cu aproape un secol în urmă, Garabet Ibrăileanu, care caracterizează mahalaua caragialiană „ca o categorie culturală sufletească”, chiar dacă, din punct de vedere social, eroii săi aparțin marii burghezii de provincie. Lumea în care se mișcă personajele sale și pe care ele însele o creează și o întrețin este a unui imens carnaval, în care măștile sunt fixe, un vast bâlci populat cu saltimbanci care acționează mecanic, pe baza unor automatisme ce i-au depersonalizat, le-au anulat sentimentele și valorile omenești autentice. Sunt eroi-paiate care oferă un perpetuu spectacol uman tragicomic, al snobismului, al compromisului, al prostiei și al parvenitismului. De aceea „veselia caragialiană are ecoul prelung” (Tudor Vianu), ea ascunde o realitate cumplită și greu acceptabilă. Comicalul este alterat, își pierde caracterul sănătos și revigorant din teatrul tradițional, finalul nu rezolvă conflictul, ci adâncește drama, este paleativul unei boli care erodează până la esență societatea și umanitatea. Personajele nu gândesc decât la suprafață, nu trăiesc niciun fel de îndoieli, nu-și pun întrebări, nu au conștiința greșelii, a ridicolului sau a păcatului. Totul este deriziune și satisfacție de moment, veselia este maladivă, iar tragismul se naște tocmai din comedia care se repetă la

nesfârșit, obsedant și monoton, ca în teatrul absurd al lui Eugen Ionescu. Eroii vorbesc și gândesc la fel, cred în aceleași false principii, se complac într-un rău pe care nu-l mai conștientizează și care tocmai de aceea îi condamnă definitiv din punct de vedere moral. La Caragiale nu există bine și rău, învingători și învinși, vinovați și victime, este o lume omogenă, compactă, un cerc închis. Un mecanism dereglat în care nu se poate interveni. Cel mai bun exemplu este finalul comediei *O scrisoare pierdută*, în care Zoe rămâne în continuare adulterină, Cațavencu este detronat de un ticălos și mai mare, Trahanache se bucură pe mai departe de privilegiile statutului său politic, acceptând triumphiul amoros etc.

Personajele operei respectă cele nouă categorii identificate de Pompiliu Constantinescu în teatrul caragialian: încornoratul, junele-prim, cocheta adulterină, politicianul demagog, cetățeanul alegător, *raisonneur*-ul, confidentul, servitorul și funcționarul public. În opera *O scrisoare pierdută* fiecare din aceste clase tipologice capătă un relief pregnant, însuflețit de o prezență umană concretă. Astfel, Trahanache este ticăitul și încornoratul simpatic, naiv în viața de familie și dezechilibrat în cea politică, orgolios și ridicol, senil și rudimentar în declarații și decizii. Având un adevărat cult pentru soție și pentru Fănică, nu vede ridicolul situației în care se găsește, ceea ce îl condamnă la o permanentă ironie din partea celorlalți. Candoarea comică, dulcegăria limbajului, acțiunile inofensive și caracterul ușor de modelat de circumstanțe îi motivează și numele, trahanaua fiind o cocă moale, dulce și maleabilă.

Tipătescu este tipul amoretului sau al junelui-prim din teatrul clasic, deși se identifică excelent și cu parvenitul din realism. Este orgolios și vanitos, trăind cu convingerea că și-a sacrificat, de dragul județului, al partidului și al lui Zoe, o carieră strălucită în capitală, ceea ce îl face uneori să se autovictimizeze. Este prefectul despot și discreționar, care își exercită funcția ca pe un privilegiu în virtutea căruia își permite orice, fără a da cuiva seamă. Are totuși capacitatea de ironie și pare că le este superior celorlalți din punct de vedere intelectual, devenind un fel de proiecție a autorului atunci când exclamă: „Ce lume!”.

Zoe este tipul cochetului și al adulterinei, distingându-se totuși prin eleganță și inteligență de alte personaje feminine caragialiene (Mița, Veta, Zița). Este distinsă și autoritară, dotată cu voință și hotărâre în tot ceea ce face, bucurându-se însă și de popularitate. Abilă și tenace, îi manevrează cu succes pe toți bărbații din jur: pe Zaharia îl convinge că este sensibilă și „simțitoare”, în fața lui Tipătescu face apel la plânsete, lamentații și leșinuri, iar lui Cațavencu îi lasă de înțeles, generoasă, că l-a iertat și că-l va susține în viitor. Nu întâmplător Cetățeanul Turmentat o numește echivoc „o damă bună”, subliniind complexul de abilități ale eroinei.

Farfuridi și *Brânzovenescu* alcătuiesc un cuplu comic, fiind inseparabili nu numai prin numele cu rezonanțe culinare (farfuria și brânza), ci și prin trăsăturile lor, ce se completează reciproc. Farfuridi este imaginea caricaturală a politicianului demagog și oportunist, capabil să rostească aberații de genul: „Iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători”. Discursul său de la ședința de numire a noului candidat este o paradă de prostie și ilogism, un model de incoerență și formă fără fond. Este activ, prezent în

punctele fierbinți ale politicii orașului, suspicios și sigur pe sine, gata oricând să-și apere interesele, ceea ce motivează și telegrama trimisă „la centru”. Brânzovenescu funcționează ca un ecou al lui Farfuridi, neavând vreo opinie personală care să ne dea vreun indiciu asupra principiilor sale politice. Este o fire domoală, precaută, trăind în umbra prietenului său, astfel încât pare lipsit de personalitate.

Cetățeanul Turmentat este naivul, omul simplu, neviciat de lupta politică, simbolul poporului manipulat și mințit de cei aflați la putere, oarecum ingenuu prin credința sa că votul pe care urmează să-l depună este extrem de important pentru țară și, pentru că nu are exercitiul democrației, întreabă mereu cu cine trebuie să voteze. Pentru că nu-și dă seama, fiind turmentat, pe ce lume se află, nu se încadrează în bălciul politic al celorlalte personaje. Starea sa e cauzată nu numai de băutură, ci și de instabilitatea și lipsa de coerență a oamenilor politici, astfel încât, amețit de Cațavencu, amenințat de Tipătescu și curtat de Zoe, este total dezorientat. Deși citește scrisoarea sub felinar, o face din curiozitate, nu pentru a o transforma într-o armă, iar finalmente o duce „andrisantului”, ceea ce îi dovedește onestitatea.

Dandanache este un amestec grosolan de prostie, infatuare și imoralitate, o culme a degradării clasei politice, „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu”, în viziunea perfect ilustrată a autorului. Într-o simetrie evidentă a dinamicii personajelor, el pare imaginea în oglindă a Cetățeanului Turmentat, deoarece intră în posesia unei scrisori, pe care o folosește însă ca eternă armă politică și este permanent amețit, însă nu de băutură, ci de confuziile mentale și de obsesiile interioare. Are un psihic labil, dezorientat și mecanic, o memorie lacunară și un discurs ridicol, absolut neinteligibil, în care se amestecă ecourile călătoriei și reminiscențele politice ale familiei sale. Pentru el șantajul nu este un accident, o șansă de parvenire, ca pentru Cațavencu, ci un mod constant de a face politică. Numele său este o alăturare comică de elemente lexicale opuse ca sens: Agamemnon este marele războinic din opera lui Homer, iar Dandanache este un derivat cu sufix românesc de la *dandana*, adică „încurcătură”.

Pristanda, tipul omului slugarnic, obligat la compromisuri din cauza situației materiale („familie mare, renumerație mică, după buget”), este unul dintre cele mai pitorești personaje ale comediei. El mimează, de fapt, slugărnicia față de Tipătescu, Trahanache, Zoe și chiar Cațavencu din prudență, potrivit principiului nevestei, pe care și l-a asumat ca axiomă: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot”. Această atitudine nu-l împiedică, însă, să-i judece pe superiorii săi: vede aventura amoroasă dintre Zoe și Tipătescu, îl desconsideră pe Trahanache pentru moliciunea sa și-l admiră pe Cațavencu, pe care îl vede în viitor „strașnic prefect”. Raportată la nume, evoluția personajului este similară cu un joc moldovenesc, „pristandaua”, în care pașii nu indică nicio direcție, dar întrețin atmosfera de voie bună, la comanda unui șef.

Comicul, categorie estetică definitorie a speciei, este magistral reprezentat în opera *O scrisoare pierdută*, fapt subliniat de criticul G. Călinescu printr-o comparație

insolită cu Mihai Eminescu: „Este la Caragiale un umor inefabil ca și lirismul eminescian, suprapus observației sau critice și până la un punct independent, constând în caragialism, adică într-o manieră proprie de a vorbi. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care îl are melodia operei italiene asupra publicului”.

Comicul de situații este generat de triumghiul conjugal care declanșează intriga, de acțiunile ilare ale cuplului Farfuridi-Brânzovenescu, de lovitură de teatru constând în numirea unui nou candidat, astfel încât cel care exulta la gândul victoriei este condamnat la umilința de a-l omagia pe adversar în carnavalul din final. De asemenea, pierderea și regăsirea scrisorii creează un comic al suspansului, la fel ca și intrările și ieșirile succesive ale Cetățeanului Turmentat. Caragiale cultivă, așadar, dintre schemele specifice comediei, încurcătura, coincidența, echivocul, quiproquoul (înlocuirea cuiva prin altcineva), acumularea progresivă de conflicte, prin tehnica bulgărelui de zăpadă.

Comicul de caracter pare să ilustreze, în ciuda tipicității personajelor, convingerea autorului că „natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit; unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare în felul lui, încât nu te mai sature să-i vezi și să-ți faci haz de ei”. Caragiale modelează tipologiile clasice, obținând nuanțe noi: demagogul/șantajistul/păcălitorul păcălit (Cațavencu), naivul/șiretul/încornoratul simpatic (Trahanache), funcționarul/servilul/instrumentul puterii (Pristanda), femeia frivolă/adulterina/cocheta (Zoe) etc.

Comicul de intenții rezultă din atitudinea dramaturgului față de evenimentele și personajele înfățișate (ironică, sarcastică, satirică, disprețuitoare etc.), atâta vreme cât acesta, creator clasic implicat în viața reală, își propune să-și exprime opiniile prin scris. Astfel, acest „demon al veseliei”, cum îl numește Paul Zarifopol, îi mărturisea într-o scrisoare prietenului său părerea sa față de „mofturi și moftangii”, elementele reale care stau la baza operei lui comice: „Îi urăsc, mă, îi urăsc!”.

Comicul de moravuri are în vedere formele fără fond ale societății românești a timpului, pretexte pentru satira caragialiană: corupția sistemului politic, nepotismul, demagogia, snobismul, adulterul, despotismul conducătorilor etc.

Comicul de nume, evidențiat pe parcursul caracterizării personajelor și analizat de Garabet Ibrăileanu în lucrarea *Numele proprii în opera comică a lui I.L. Caragiale*, este rezultatul unei tehnici speciale a autorului de a asuma persoana imaginii sale publice, conștientă sau inconștientă, dezvoltând arta inaugurată de Alecsandri în comediile sale.

Comicul de limbaj este cel mai savuros la Caragiale, elementul care consacră caragialismul ca o manieră de creație inconfundabilă și originală. Autorul știe să exprime cele mai fine nuanțe ale personalității eroilor prin modul în care aceștia comunică, pentru că, așa cum arată Tudor Vianu în *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, „vorbind, omul comunică și se comunică”. Sursele acestui tip de comic sunt greșeli precum repetiția obsedantă a unei specificități de limbaj („Ai puținică răbdare!”, „curat”), interferența registrelor stilistice (unul vechi, alcătuit

din cuvinte de origine turcă și greacă, altul recent, bogat în neologisme), etimologiile populare („bampir”, „renumeratie”, „fonție”, „capitaliști”), contradicția în termeni („Lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani”), nonsensuri („Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimic...”), truisme („Un popor care nu merge înainte stă pe loc”), asocieri incompatibile („Industria română este admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire”), exprimarea prolixă („Eu, care familia mea de la patuzopt în Cameră, și eu ca românul, imparțial, care va să zică... cum am zițe... în sfârșit să trăiască...”).

În concluzie, *O scrisoare pierdută* este o operă de excepție, mereu vie și actuală, care îndeamnă și astăzi la cercetare estetică, spre a-i fi pătrunse toate sensurile și mecanismele artistice care au generat-o.

Nae Cațavencu – caracterizarea personajului

Cațavencu este tipul demagogului *latrans*, inimitabil și unic în teatrul românesc, pretext pentru Caragiale de a ridiculiza practica discursului politic fără noimă, umflat din punct de vedere retoric și gol de idei. Caracterizarea personajului începe chiar din didascaliiile ce precedă textul, autorul intrând într-un subtil joc al emfazei pentru a sublinia grandoarea și excelenta părere despre sine a acestuia: „Nae Cațavencu, avocat, director-proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaților*, prezident-fondator al Societății enciclopedice-cooperative *Aurora economică română*”. Cu toate meritele și funcțiile sale, Cațavencu nu are însă susținerea necesară accederii la deputăție, considerându-se din această cauză profund nedreptățit și jignit în amorul propriu, așa cum rezultă, prin procedeul autocaracterizării, din replica dată lui Tipătescu: „Ce vreau? Știi bine ce vreau. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi... între frunțașii politici”.

Personajul este duplicitar, cameleon, perfect adaptabil la situație, încât apare, pe rând, ca sentimental, patriot, neputincios, iritat, umil, infatuat, teatral, grandilocvent etc., într-o încercare reușită a autorului de relativizare modernă a imaginii sale. Silviu Iosifescu îi recunoaște „o anvergură excepțională”: „Literatura noastră nu cunoaște o figură asemănătoare de demagog politic. Tratat în grotesc, ca și Rică Venturiano, Cațavencu e surprins din unghiuri mult mai diverse și dobândește alt relief. (...) Încordat spre parvenire, se adaptează la orice împrejurare și cade mereu în picioare” („I.L. Caragiale”).

Intrarea în posesia scrisorii pierdute, pe care i-o subtilizează Cetățeanul Turmentat, este șansa lui Cațavencu de a-și vedea visul împlinit și de aceea nu se dă în lături de la nimic, amenință, intimidează, șantajează etc., până este foarte aproape de realizarea obiectivului său, considerând, asemenea lui Machiavelli, că „scopul scuză mijloacele”, adevărată deviză personală, pe care i-o atribuie, din incultură, „nemuritorului Gambetta”. Faptele îl caracterizează, astfel, indirect, ca un individ venal, ipocrit, insensibil și arogant, care este pe deplin convins că a sosit timpul său și nu trebuie

să rateze ocazia. Convins de superioritatea pe care o are asupra celorlalți, ar vrea să înlăture decalajul dintre condiția sa politică umilă și excepționalele calități pe care le posedă. Este însă un ambițios fără tenacitate, iar acest lucru se desprinde pe parcursul evenimentelor și mai ales la sfârșitul piesei. Cu toate acestea, fiind lipsit de complexe sau remușcări, plin de vivacitate și putere de adaptare, gata să facă unele compromisuri, Cațavencu ar putea fi un bun om politic, idee atribuită în text lui Pristanda, care, după ce îl arestează, exclamă admirativ: „Strașnic prefect ar fi ăsta!”. De asemenea, după ce se trezește pe cap cu Dandanache, Tipătescu îl invocă pe Cațavencu, pe care în mod evident i-l consideră superior: „Unde ești, Cațavencule, să te vezi răzbunat! Unde ești, să-ți cer iertare că ți-am preferit pe onestul d. Agamiță...”.

Caracterizarea indirectă prin vorbe este magistral realizată de autor în scena discursului din timpul ședinței de numire. Cu hiperbole și epitete numeroase, în declarații sentimentale care îi provoacă chiar și lui plânsul, cu greșeli de logică incalificabile și într-o frenezie a ideilor ce duce la un adevărat delir verbal, personajul își declară dragostea de țară: „Domnilor!... Onorabili concetățeni!... Fraților!... (Plânsul îl îneacă) Iertați-mă, fraților, dacă sunt mișcat, dacă emoțiunea mă apucă așa de tare... suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune și eu... (Plânsul îl îneacă și mai tare) Ca orice român, ca orice fiu al țării sale... în aceste momente solemne (De-abia se mai stăpânește)... mă gândesc, la țărișoara mea (Plânsul l-a biruit de tot...), la România (Plânge: aplauze în grup)... la fericirea ei!... (Același joc de amândouă părțile) la progresul ei!... (Asemenea crescendo) la viitorul ei! (Plâns în hohot. Aplauze zguduitoare)”.

Caracterizarea prin nume este cât se poate de evidentă în cazul acestui personaj, așa cum observă și Garabet Ibrăileanu: „Cațavencu, cu silabele lui stridente și conturul ridicol, redă perfect pe demagogul latrans”. Substantivul *Cațavencu* este derivat de la *cață*, o pasăre care face foarte mult zgomot, iar prin conotație sugerează mahalagioaica.

După ce, din păcălitor, ajunge păcălit, pierzând pălăria cu scrisoarea și în locul său fiind numit Agamemnon Dandanache, în deznodământ este „foarte amețit, împleticindu-se-n limbă”, însă conduce cu vervă manifestația în cinstea noului ales, dovedind astfel oportunism și lipsa principiilor politice.

Prelungiri ale romantismului și clasicismului în literatura română

Contextul epocii

Modelul eminescian va influența multe decenii după stingerea poetului lirica românească, impunând, implicit, un nivel de exigență ridicat, care vizează substanța ideatică, dar și rafinamentul expresiei. În acest context, până către perioada interbelică, în spațiul românesc vor coexista trei direcții poetice: *epigonismul* eminescian, reprezentat, în principal, de poetul Alexandru Vlahuță; *simbolismul*, afirmat creator după 1900, îndeosebi prin opera lui George Bacovia, după ce a fost teoretizat și experimentat de Alexandru Macedonski; *sămănătorismul* și *poporanismul*, ca prime manifestări ale tradiționalismului, ce se va afirma pregnant mai târziu, prin activitatea lui Nichifor Crainic.

Operele publicate sunt diverse și inegale ca valoare, de la poezia socială cu accente realiste la renașterea unui romantism provincial și țăranesc, de la căutarea expresiei simbolice, chiar ermetice, la o lirică facilă, anecdotică.

Sămănătorismul denumește orientarea literară cristalizată în jurul revistei *Sămănătorul*, apărută la București între 1901 și 1910 și condusă, în ordine cronologică, de Alexandru Vlahuță, George Coșbuc și Nicolae Iorga. Această direcție se constituie ca o reacție la modernism, la industrializarea și emanciparea societății. Principalele trăsături sunt paseismul, concretizat în permanenta tendință de întoarcere spre trecut și de condamnare a prezentului, idilismul sau preferința pentru înfățișarea pitorească a satului, considerat nucleu al specificului național și al spiritualității românești autentice, sentimentul dezrădăcinării, în virtutea căruia orașul este văzut ca un loc al pierzaniei, interesul pentru viața țăranimii, natura patriei și valorile etice. Această grupare și această tendință literară nu include însă opere deosebit de valoroase din punct de vedere estetic, cuprinzând, în general, o literatură angajată, declarat moralizatoare, cu o diluare a lirismului și a emoției care a condus la autodizolvarea ei, deși ecouri ale sămănătorismului se înregistrează până în preajma celui de-al doilea război mondial. Dintre poeții aparținând acestei perioade s-au evidențiat Alexandru Vlahuță și Ștefan Octavian Iosif, însă cel care o reprezintă cel mai bine și cu rezultate notabile este George Coșbuc.

Poporanismul este orientarea literară caracterizată prin aceeași simpatie față de popor, exprimată însă, literar, cu mai multă obiectivitate. Revista care a susținut această orientare cultural-literară este *Viața Românească*, apărută la Iași la începutul secolului XX (1906), sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu. Poporanismul nu are o concepție literară precizată clar, ideile sale desprinzându-se, în principiu, din doctrina politică. Se reține atitudinea critică față de structurile societății contemporane, apropierea față de țărănime, prin promovarea idealului de luminare a acesteia, accesul la cultură, dezaprobarea falsei înfrumusețări a vieții, tipic sămănătoristă, și atitudinea realist-critică. Poetul cel mai apropiat de spiritul poporanismului este Octavian Goga.

George Coșbuc

Repere ale creației

Aparținând cercului de scriitori din jurul revistei *Tribuna*, condusă de Ioan Slavici, în paginile căreia era promovat programul cultural și literar al „Junimii”, George Coșbuc ia contact cu noua viziune, profesionistă și pragmatică, a scriitorilor din spațiul ieșean, aderând și el la principiile de înnoire și fundamentare estetică ale momentului. Chiar în paginile acestei reviste va și publica, în anul morții lui Eminescu, balada *Nunta Zamferei*, ceea ce îi va aduce prețuirea lui Maiorescu.

Poet de referință, alături de Octavian Goga, al spațiului transilvănean, George Coșbuc și-a fundamentat creația literară pe graiul viu al poporului, pe credințele, obiceiurile și modul lui de viață, realizând o operă monografică, monumentală prin vastitatea motivelor, a temelor, a speciilor și a formulelor lirice abordate. El înfățișează universul satului transilvănean într-o viziune idealizată, înfrumusețând în mod conștient acest spațiu și viața oamenilor care-l populează într-o manieră ce se deosebește major de dramatismul patetic și mesianic din versurile lui Octavian Goga.

Opera coșbuciană evoluează pe patru mari direcții: poezia erosului rural și a naturii (*La oglindă*, *Rea de plată*, *Nu te-ai priceput*, *Noapte de vară*, *Iarna pe uliță*), poezia marilor evenimente din viața satului (*Nunta Zamferei* și *Moartea lui Fulger*), poezia socială (*Hora*, *Doina*, *Noi vrem pământ*), poezia evocării trecutului și a Războiului de Independență (*Decebal către popor*, *Moartea lui Gelu*, *Pașa Hassan*, *Oltenii lui Tudor*).

Patru sunt speciile cultivate intens de George Coșbuc, fiecare cu un specific tematic și de limbaj. Idilele dezvoltă tema iubirii, baladele evocă momente din istoria neamului, de la epoca dacică până la Războiul de Independență, pastelurile duc mai departe tradiția lui Alecsandri, iar poemele epice, prin amplexarea lor, topesc laolaltă, într-o nouă viziune, teme folclorice și livrești pline de profunzime.

În cele patru volume de versuri publicate (*Balade și idile*, *Fire de tort*, *Ziarul unui pierde-vară* și *Cântece de vitejie*), Coșbuc reconstituie momente esențiale din istoria poporului, conferă o nouă dimensiune, mitico-legendară, credințelor și obiceiurilor, recompune pas cu pas un mod de viață și o spiritualitate arhetipale.

Importantă este și activitatea sa ca traducător, grație căreia au fost transpuse în limba română capodopere semnificative din literatura universală, precum *Eneida*, *Odissea*, *Divina Comedie*, *Sacontala*.

Balada cultă. *Moartea lui Fulger* – sensurile vieții și ritualurile trecerii

George Coșbuc a intenționat să scrie o mare epopee a neamului, în care să concentreze momentele esențiale din existența acestuia, așa cum declară în prefața la volumul *Fire de tort*: „M-a tot frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveștile poporului și să le leg astfel ca să le dau unitate și extindere de epopee”. Din acest frumos și ambițios proiect, Coșbuc a finalizat numai două balade culte – *Nunta Zamferei* și *Moartea lui Fulger* –, tot atâtea capodopere ale creației sale. Prima înfățișează ritualul nunții țărănești, iar a doua, pe cel al înmormântării, ambele fiind scrise prin împletirea fabulosului cu viziunea realistă.

Moartea lui Fulger, având aceeași desfășurare ritualică precum *Nunta Zamferei*, pornește de la un fapt real – moartea unui erou pe câmpul de luptă – ce devine pretext liric pentru o meditație și o elegie cu rezonanțe de bocet popular pe marginea morții, a sensului vieții, a existenței lui Dumnezeu, a egalității oamenilor în fața morții, a locului oamenilor în univers. Accentul nu cade deci, ca în *Nunta Zamferei*, pe spectacol, ci pe implicațiile întâmplării tragice în conștiința personajelor.

Textul este deosebit de complex, construindu-se pe baza împletirii elementelor epice cu cele dramatice și lirice, pe schema amplă a baladei proiectându-se procedee, imagini și formule literare aparținând mai multor specii literare: epopee, tragedie, odă, elegie, meditație, bocet, blestem, poem.

Nu se poate vorbi de un subiect poemat propriu-zis, ci doar de o dezvoltare gradată a secvențelor ritualice, care pot fi rezumate, în spiritul evoluției epice, astfel: sosirea solului de pe câmpul de luptă cu vestea morții lui Fulger, reacția părinților la aflarea veștii, ritualul de înmormântare, durerea mamei, apariția bătrânului sfetnic și revelația finală în fața morții.

Trăsăturile epice ale textului vizează existența unor personaje, deși simbolice, a conflictului, a evoluției gradate a subiectului, frecvența verbelor, existența unui narator care povestește, participând subiectiv la derularea evenimentelor. Dramaticul provine din folosirea dialogului ca mod de expunere, din intervențiile naratorului, care comentează faptele, descrie atmosfera, ritualul, personajele și starea lor fizică și sufletească, precum și din dramatismul profund al trăirilor eroilor.

Toate aceste elemente sunt însă grefate pe structurile liricului, într-un limbaj metaforic de o muzicalitate evidentă, cu deschideri către profunzimile filosofice ale ideii poetice. Autorul știe să exprime emoția, devenirea acțiunii și a trăirii, nu numai în mod direct, prin intermediul cuvintelor, ci și indirect, prin versul lapidar, ritmul sacadat, aglomerările verbale, frecvența exclamațiilor, a interogațiilor retorice și a vocativelor, gerunziile aflate în rimă și imperfectul verbelor, care conferă o tonalitate de bocet continuu, de plâns nesfârșit poeziei, astfel încât sensul ritualic se deduce și din stratul sonor.

Durerea sfâșietoare a tatălui ia forma revoltei și chiar a blestemului împotriva sorții care lasă mișei să trăiască și îi condamnă pe cei buni, a întregului univers, care nu mai merită să dăinuie după moartea unui asemenea erou: „Dar mâne va mai fi pământ?/ Mai fi-vor toate câte sunt?/ Când n-ai de-acum să mai privești/ Pe cel frumos, cum însuți ești,/ De dragul cui să mai trăiești,/ Tu, soare sfânt?”.

Zbuciumul împărătesei capătă accente patetice, suferința ajunge la dimensiuni cosmice, poetul apelând la hiperbolă tocmai pentru a da măsura acestor trăiri: își rupe cu mâna veșmântul, ochii i se topesc de lacrimi, plânsul devine vaiet cumplit, părul îi albește, graiul i se stinge, încât „Și tot palatul plin era/ De plâns cumplit”. La jalea mamei ia parte întreaga natură, cel mort fiind un om ales, fiu de împărat și erou neîntrecut, așa cum arată și numele: „Ah, mamă, tu! Ce slabă ești! / N-ai glas de vifor, să jelești; / N-ai mâni de fer, ca fer să frângi; / N-ai mări de lacrimi, mări să plângi,/ Nu ești de foc, la piept să-l strângi,/ Să-l încălzești!”.

Ritualul trecerii în lumea cealaltă este redat în elementele sale tipice, fiecare lucru având un sens în acest scenariu mitico-religios: colacul de grâu este merindea simbolică „până ajunge la împărăția celor veșnice”, „făclioara” îi va lumina calea prin bezna sfârșitului, „banul” îl va ajuta să treacă peste vămile timpului. Fiul de crai va fi însoțit de întreg poporul în această „mare trecere”, dar și de spiritele celor morți deja, care vin să-l plângă și să-l primească pe „ortacul lor”.

Tensiunea lirico-dramatică va culmina în momentul apariției bătrânului sfetnic, „născut cu lumea într-un ceas”, trimis de Dumnezeu să le deslușească celor rămași înțelesul lucrurilor ascunse. O întreagă filosofie a vieții și a morții este cuprinsă în vorbele mamei, putând fi ușor identificate motive clasice precum deșertăciunea deșertăciunilor, trecerea ireparabilă a timpului, sfârșitul implacabil, egalitatea oamenilor în fața morții, soarta nestatornică etc.: „Să fii cât munții de voinic,/ Ori cât un pumn să fii de mic,/ Cărarea mea și-a tuturor/ E tot nimic// Că tot ce ești și tot ce poți,/ Părere-i tot, dacă socoți –/ De mori târziu, de mori curând,/ De mori sătul, de mori flămând/ Totuna e! Și rând pe rând/ Ne ducem toți!”.

Sensul morții lui Fulger și al tuturor lucrurilor pieritoare pare a fi lămurit de magul bătrân: eroul trăiește în eternitate prin faptele lui, viața este o luptă de care numai lașii se tem, este un dar dumnezeiesc, de care oamenii nu au dreptul să se îndoiască, moartea nu înseamnă dispariție, ci intrarea într-o altă ordine, ca o răsplată pentru faptele bune de pe pământ.

Balada are curgerea melodioasă a unui poem, ecouri din versetele biblice, un vocabular contrastant, alcătuit din neologisme cu rezonanțe filosofice, termeni religioși, cuvinte și expresii populare, toate dizolvate într-o formulă literară generoasă, originală, de mare amploare și complexitate ideatică, așa cum observă și George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „În legănarea mulțimilor, în trecerea mecanică de la o atitudine la alta, de la deznădejdea cu bocete la plânsul reținut și plata resemnare, în toată această demonstrație de ceasornic arhaic, care merge – exterior și interior – inexorabil, stă vraja acestor poeme, al căror sens ultim liric este: inutilitatea reacțiunilor personale în fața rotației lumii”.

Simbolismul

Temă de reflecție

„Pentru a înțelege atmosfera intelectuală în care a luat naștere simbolismul trebuie să amintim și ceea ce venise să revoluționeze un alt domeniu al artei, pictura. Pe la 1870 impresionismul schimbă cu totul principiile de reprezentare a naturii, (...) pictorii din școala nouă, cu Monet și cei care au urmat după dânsul, au căutat să redea în tablourile lor această complexitate de nuanțe, această mobilitate de tonuri care rezultă din juxtapunerea culorilor și toată lumea vie, vibratoare, care însuflețește aspectele naturii. Procedând astfel, introducând în arta lor o mai mare putere de analiză și mai multă spontaneitate, pictorii s-au smuls și ei de sub tirania formulelor pe care le impunea romantismul degenerat. Era, prin urmare, și în mișcarea impresionistă o revendicare a libertății artistice, o regenerare potrivită aspirațiilor sufletului nou.” (Ovid Densusianu)

Competențe specifice

Identificarea și explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

Simbolismul european

Apărut în Franța, la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca reacție antiromantică și antiparnasiană, simbolismul a fost un curent literar și artistic „ce căuta să sugereze, prin valoarea muzicală și simbolică a cuvintelor, nuanțele cele mai subtile ale vieții interioare” (DEX).

Tentativa lui Baudelaire de a descifra „analogia universală” și legăturile ascunse dintre lucruri, demersurile lui Mallarmé pentru a inventa un nou limbaj poetic, filosofia lui Nietzsche, ruptura față de parnasieni sunt premisele cristalizării unui nou curent, numit de Jean Moréas, încă din 1855, „simbolism”, termen care poate sugera „tendința actualului spirit creator în artă”. Deși se vorbește de două școli simboliste în peisajul literaturii franceze – cea „decadentă”, cu insistența asupra neliniștii, a nevrozei sau a spleenului ființei citadine, și cea de esență intelectuală –, curentul este relativ unitar prin poezia învăluită în mister și muzica interioară, profundă.

Simbolismul ilustrează efortul de modernizare a liricii, complexitatea estetică a timpului, nevoia de o nouă artă, de o „poezie a viitorului”, anticipând indiscutabil formele moderne ale expresionismului sau suprarealismului.

Astfel, simbolismul propune o nouă viziune poetică, decurgând din intuirea complexității lumii și a „universalei analogii”. Se valorifică muzicalitatea cuvântului, a cadențelor și rimelor, conform principiului *de la musique avant toutes choses* (Paul Verlaine). În acest sens, apar refrene, leitmotive, armonii sugestive, repetiții, aliterații ce converg spre o muzică interioară inefabilă a poeziei.

Sugestia este tehnica secretă prin care poezia evită rostirea directă și substituie magic obișnuitul cu neobișnuitul, realitatea cu imaginea ei ideală. Cuvântul poetic este magic, aluziv, conotativ, pentru că „a numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului care e făcută din ghicire treptată; să-l sugerezi, acesta e visul” (Stéphane Mallarmé, interviu acordat lui Jules Huret, traducere de Alexandru Philippide).

Simbolul este unul dintre instrumentele prin care se realizează sugestia, este un semn (o imagine, un obiect concret, o cifră, un cuvânt) care substituie un element abstract (idee, concept, fenomen). Frecvent în matematică, logică, semiotică, artă, hermeneutică, simbolul devine în poezie figură de stil de nivel superior, alături de metaforă, imaginea sensibilă, oglinda lirică a unei idei. Într-o lume în care sacrul este camuflat în profan, poetul caută cheia de interpretare a unui univers de semne, iar simbolul devine, în contextul simbolismului, mijlocul de relaționare cu sacrul sau de revelare a acestuia, nu prin semnificații consacrate, reperabile (ca în textul romantic), ci chiar prin ambiguitate și potențarea misterului. „Simbolul îl constituie perfectă întrebuintare a acestui mister: să evoci încetul cu încetul un obiect ca să arăți o stare de suflet sau invers, să alegi un obiect și să desprinzi din el o stare de suflet printr-un șir de descifrări.” (Stéphane Mallarmé, *op. cit.*)

Corespondențele exprimă legătura universală dintre lucruri, sunt un mijloc de sugestie anticipat de Baudelaire în celebrul vers din poemul *Corespondențe*: „Parfum, culoare, sunet, se-ngână și-și răspund”. Ele stabilesc raporturi între senzații diferite, aspecte variate, culori și sunete, muzică și poezie, parfumuri și trăiri, căutând magica analogie universală, tradusă în sinestezii sugestive: „Primăvara – o pictură parfumată cu vibrații de violet” (George Bacovia).

Predomină imaginile vagi, fără contur, clarobscurul de tip impresionist, iar spațiile poetice sunt: orașul de provincie, taverna, parcul solitar, străzile pustii, mahalaua sordidă. Motivele specific simboliste sunt: singurătatea, tristețea metafizică, evadarea, ploaia, nevroza, spleenul (amestec de plictis, tristețe, dezolare), toamna, angoasa, disperarea. Obsesia culorilor (alb, negru, violet, roșu, galben) este dublată contrapunctic de sugestia instrumentelor muzicale (vioara, clavierul, harfa, pianul, ceterinca), toate exprimând stări sufletești limită. Prozodia primește libertăți noi, cultivându-se versul liber, refrenul obsedant, neologismul, ritmul interior, într-o descătușare creatoare și o plăcere a experimentului fără precedent.

În literatura universală curentul a fost reprezentat de creatori de seamă precum : Ch. Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Athur Rimbaud, Paul Verlaine, Jean Moréas, René Ghil, T.S. Eliot, Serghei Esenin.

Dintre artele poetice simboliste se disting câteva, aparținând literaturii franceze, care dezvoltă în maniere specifice autorilor doctrina estetică-filosofică a curentului. În *Correspondențe*, Baudelaire imaginează natura ca un templu, toate elementele fiind legate între ele prin invizibile fire, iar omul este chemat să descopere aceste legături tainice. Se exprimă ideea ambiguității tipice curentului, exprimată prin nuanțe de clarobscur. Pătrunderea în noul univers de simboluri „vrăjește mintea” cititorului și încântă simțurile, întreținând iluzia unor „paradisuri artificiale”. Se creează un paradox, datorită atracției către voluptatea vieții, dar și respingerii acesteia, ca „oroare extatică”.

Stéphane Mallarmé își explică ascendența în poezia baudelairiană prin cultivarea unui limbaj poetic dominat de o sintaxă nouă, aparent illogică, o nouă gramatică venită să potențeze și să nuanțeze sensurile pe baza relațiilor dintre cuvinte, mai mult decât cuvintele în sine. Se obține, astfel, o „construcție în arabesc”, modelată după canoane numai de autor știute, care îi asigură originalitatea. Poezia *Briză marină* promovează, încă din titlu, sugestia libertății, a abandonului de sine, renunțarea la reguli, la viața dominată de „plictis”, banală, bovarică și anunță dorința de aventură, de nou, de căutare a unui nou sens al vieții. Versul „Măhnită-i toată carnea, iar cărțile citite” reprezintă o premisă a întregului discurs liric, urmată de hotărârea de ieșire la un nou liman : „să fug, să fug aiurea...”. Se sugerează o criză existențială și una de inspirație. Iubirea, familia, creația, plăcerile mărunte ale vieții nu-l mai motivează să-și conserve același mod de existență, astfel încât exclamația „Sus ancora !” introduce tema marii plecări într-o călătorie fără țință și „fără catarge”, urmând numai ritmurile inimii.

Paul Verlaine, în *Artă poetică*, realizează aproape explicit o paralelă între romantism și simbolism, adresându-se direct, la persoana a II-a, poezilor ce vor să intre pe tărâmul artei noi („alege verbele ce-ți vin...”). Se caută nuanța, „griul”, ideea „tulbure”, iluzia, misterul, necunoscutul, aluzia subtilă, repudiindu-se râsul grosolan, „poanta ce distruge”, „crudul spirit”. Sinestezic, arta devine o „îngemănare de vis cu vis, de corn cu flaut”. În această definiție voit exagerată, poezia romantică pare facilă, superficială, prin exprimarea prea directă a emoției („Sucește gâtul elocinței...”). Concluzia se vrea o ironie la lirismul străin de arta simbolistă, considerată inautentică : „Tot restul e literatură”.

În poezia *Vocale*, Arthur Rimbaud pune în scena versului instrumentalismul, asociind fiecărei vocale o culoare și fiecărei culori o imagine, care ascunde, de asemenea, un univers de semnificații. Scenariul liric alunecă sugestiv între Alfa și Omega, început și sfârșit, într-o ciclicitate ce implică existența întregului univers. Autorul lasă să se înțeleagă că limbajul este o taină ale cărei rațiuni scapă înțelegerii umane, astfel încât, cum va spune Blaga la jumătatea secolului XX, poetului nu-i rămâne decât să păstreze misterul inefabil al acestuia.

Simbolismul românesc

Alexandru Macedonski este teoreticianul simbolismului românesc, fără ca poezia lui să fie în totalitate simbolistă. În articole ca „Arta versului” (1890), „Poezia viitorului” (1892) sau „Logica poeziei” (1880), Macedonski va comenta noile tendințe din lirica europeană, identificând poezia cu muzica („Arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin decât arta muzicii”) sau definind poezia ca „muzică, imagine, culoare”. Mai mult, el vorbește despre logica „poeziei”, care este „nelogică într-un mod sublim”, precum „însuși absurdul”, devansare șocantă a epocii spre tendințele poezilor moderni de a face „limbajul să spună ceea ce limbajul nu spune niciodată natural” (Jean Cohen, *Structure du langage poétique*).

Studiile lui Macedonski, simultane cu dezvoltarea simbolismului francez, îi atrag pe tinerii poeți fascinați de idealul artei ca valoare supremă, de prestația poetului contestat. Poetul trăiește iluzia de a ajunge, în interiorul cenaclului său, „Literatorul”, la „înălțimea sa imaginară și efemeră, la condiția de rege, profet și magician” (Adrian Marino).

În desfășurarea simbolismului românesc se identifică mai multe etape:

1. Etapa căutărilor, a experiențelor – reprezentată de Alexandru Macedonski și articolele sale publicate în revista *Literatorul*. Atrăși de experiențele simboliste vor fi și Tudor Arghezi, Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel („poetul florilor”, atras de rafinamentul senzațiilor olfactive, muzicale, cu predispoziție spre reverie, spre stările vagi, difuze, spre magia corespondențelor – volumele *În grădină*, *Fantazii*).
2. Direcția pseudosimbolistă de la *Viața nouă*, revistă coordonată de Ovid Densusianu. Se cultivă poezia citadină, cu parcuri, havuzuri, turnuri, în opoziție cu poezia satului, a sămănătorismului. În schimb, nu se asimilează esența simbolismului, starea de spirit, inefabilul expresiei, neliniștea și nevroza sufletelor ce caută un alt mod de comunicare prin versul modern.
3. Simbolismul „exterior” este reprezentat de Ion Minulescu. Acesta valorifică modalitățile noi de expresie, aspectul formal și mai puțin viziunea, substanța simbolistă. Poezia sa este retorică, declamativă, dar trimite la mirajul depărtărilor (*Romanța celor trei corăbii*), la muzicalitatea versului, a cuvântului neologic, la exotismul numelor proprii (Babilon, Corint, Ninive). Uneori se intuiește și nota gravă, tristețea care dizolvă poza retorică a eului (*Ultima oră*).
4. *Simbolismul autentic, bacovian*, prezent în volumele *Plumb*, *Scânței galbene*, *Comedii în fond etc.*, poezie a tristeții, a depresiei, a sugestiilor și a corespondențelor eului cu lumea, universul fiind perceput în dezordinea și ciclicitatea lui fatală. Într-un autentic spirit modern, poezia bacoviană sintetizează temele și motivele simboliste, dar se înscrie într-o zonă mai largă, ce anunță notele expresionismului și chiar dezagregarea discursului avangardist.

O nouă concepție despre poezie, alte tehnici poetice, modificări ale limbajului artistic se remarcă în evoluția simbolismului românesc, un moment literar perfect sincronizat cu tendințele europene, deschizând drumul curentelor moderne ale secolului XX.

George Bacovia

Repere ale creației

Poet dificil și fascinant, asociat, în general, simbolismului românesc, George Bacovia trece prin creația sa complexă dincolo de clasificările categorice într-o unică formulă lirică. El aparține deplin secolului XX prin noutatea tematică și stilistică, prin calitatea limbajului poetic, dincolo de care se află un subiect liric neliniștit, contradictoriu, resimțind dureros absurdul și deruta existenței.

Încadrarea lui Bacovia în spațiul literar interbelic se justifică atât prin cronologia volumelor sale de versuri (*Plumb* – 1916; *Scânței galbene* – 1926; *Cu voi...* – 1930; *Comedii în fond* – 1936; *Stanțe burgheze* – 1946), cât și prin deschiderile și modernitatea discursului poetic.

Din perspectiva formării și evoluției simbolismului românesc, George Bacovia se apropie de tendințele și notele definitorii ale acestui curent, alături de Alexandru Macedonski, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Ștefan Petică, Traian Demetrescu, epuizându-i substanța și actualitatea istorică. De aici încep perspectiva modernă, alunecarea spre formula expresionistă, existențialistă, poetul cel puțin anticipându-i pe marii „moderni” ai generației interbelice (Tudor Arghezi și Ion Barbu).

Spațiile poetice bacoviene au contururi inedite, ce se situează între spaimă și nebunie. *Strada* este locul tristeții, al solitudinii, scenă a unor gesturi și trăiri ciudate („Melancolia m-a prins pe stradă” sau „Străzile-s deșarte/ Singur, singur, singur...”). Rătăcirea neliniștită a poetului se completează și cu stranii întâlniri cu „acei nebuni, rătăcitori, tăcuți,/ Gesticulând pe bulevarde”. Tragicul și comicul se împletesc într-un „răs dureros” cu ecouri grave. *Parcul* este solitar, „secular”, loc unde „regretele plâng iar”, unde „fantomele apar” ca prevestire a morții. *Piața* este locul tragic, grotesc de expunere a sărăciei și a nebuliei, a mizeriei fizice și psihice. Astfel, poetul exclamă: „Sunt solitarul pustiilor piețe”. *Cafeneaua* sugerează spațiul reveriei poetice „cu visători damnați”, dar și o lume a vulgarității, a trivialului și inautenticului: „Barbar cânta femeia-aceea,/ Târziu, în cafeneaua goală”. *Abatorul este un spațiu al morții*, în care contrastul roșu-alb este de o mare violență cromatică: „Ninge grozav pe câmp la abator/ Și sânge cald se scurge pe canal”. *Odaia* iubitei este singurul loc benefic, refugiu din fața agresiunii universului.

Anotimpurile bacoviene sunt imaginea damnării, a unei apocalipse asumate de eul liric epuizat de viață. Ciclicitatea anotimpurilor, rotirea lor fatală se insinuează cu o monotonie gravă în poezia lui Bacovia. *Toamna* semnifică degradarea materiei măcinate de ploi, de vânturi și apăsate de tristețea unor peisaje bolnave. Toamna „buciumă agonic”, amurgul este „pustiu, de humă” (*Amurg de toamnă*). În *Note de toamnă*, anotimpul își asociază motivul ploii ca semn al descompunerii: „Tăcere... e toamnă în cetate.../ Plouă... și numai ploaia dă cuvânt”. Versurile dau impresia morbidă că „Întreg pământul pare un mormânt”. Se adaugă și alte motive – nebunia, moartea, creația. *Iarna* aduce spaima și căderea halucinantă a zăpezii. Aceeași solitudine învăluie ființa, iar pământul este un infern al morții, al indiferenței, al

frustrării. Imaginea vizuală este șocantă prin contrastul cromatic, oscilând între puritatea albului și curgerea sângelui, disoluția biologicului („Ninge grozav pe câmp la abator/ Și sânge cald se scurge pe canal” sau „E albul aprins de sânge încheșat”). *Primăvara*, asociată în mod tradițional regenerării naturii, reluării ciclului vital, devine la Bacovia un anotimp al nevrozelor, al anemiilor sub un soare la fel de palid. Un discret elan exploziv al mugurilor este singurul semn al vitalității („Verde crud, verde crud.../ Mugur alb, și roz și pur”). În rest, senzația este de moleșală, de epuizare a resurselor sufletești, pe fondul acelorași neliniști („O nouă primăvară pe vechile dureri” – *Nervi de primăvară*). *Anotimpul verii* este apăsător prin căldură toridă și imobilitate. Poezia *Cuptor* desfășoară o viziune naturalistă a descompunerii, a mirosurilor grele de moarte și mucegai. Alexandru Piru apreciază că „senzația putrezirii, figurată prin termenii *căldură* și *mișcare agonică*, capătă un aspect mai general, aproape cosmic, dând fiorul disocierii tuturor elementelor”: „Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun”.

Culorile și simboluri muzicale bacoviene se situează în descendența simbolistilor francezi, pe care poetul îi citea și îi admira. Introduce totuși destule disonanțe care îi certifică originalitatea viziunii. Dacă pentru Rimbaud sunetele, vocalele sugerau anumite culori, nuanțe, printr-o subtilă corespondență a vizualului cu auditivul, poetul român concentrează o serie de semnificații prin folosirea insistentă a culorilor asociate stărilor de spirit, manifestărilor naturii.

Repetarea cuvântului *negru* creează în peisajul poetic imaginea carbonizării, a degradării materiei și, implicit, sentimentul morții, al distrugerii: „Carbonizate flori, noian de negru.../ Sicrie negre, arse, de metal” (*Negru*). Din aceeași zonă cromatică face parte și culoarea gri, asociată monotoniei iernilor: „Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat”; „Iar în zarea grea de plumb/ Ninge gri” (*Gri*). Peisajul gri al iernii este un tărâm al sufletului solitar, trist, apăsător de greutatea de plumb a anotimpului rece.

Culori obsedante sunt și violetul, galbenul, roșul, sugerând prin insistență melancolia gravă, suferința lăuntrică, paloarea chipurilor sau agresivitatea contrastelor (roșu-alb). Nici albul, culoare a purității, nu liniștește eul liric, ci întristează: „Salonul alb visa cu roze albe –/ Un vals de voaluri albe...” (*Alb*). Albul devine spațiu infinit, de o tristețe armonioasă.

Prima generație simbolistă – mai precis, Macedonski – ilustra doctrina „sugestiei” simboliste printr-o tehnică impresionistă de filtrare a luminilor și umbrelor, de fluidizare a senzațiilor. Culorile aveau transparență, erau vapoare și pastelate. În pastelurile lui Bacovia, culoarea este aplicată însă în tușe groase, pe suprafețe întinse, într-o acumulare grea, păstoasă. Culorile lui au o semnificație existențială, „funcționează ca semnale psihologice, fiind adevărate strigăte anxioase ale sufletului traumatizat de o realitate brutală” (Adriana Miteșcu, *Bacovia. Texte comentate*).

Motivul muzical, sugestiile acustice, sunetele cu funcție poetică respectă principiul lui Verlaine, *de la musique avant toutes choses*, devenit lege a simbolismului. Astfel, cu virtuțile ei simboliste, muzica devine un mod de cunoaștere a lumii prin corespondențe.

O varietate de instrumente muzicale și de forme componistice intră în textul poetic cu sugestiile lor inerente. Tristețea, emoția, neliniștea sunt evocate de romanță, serenadă, doină, cântecul de lume. Simfoniile, concertul, opera înseamnă gravitate, profunzime. Emoția atinge paroxismul trăirii prin marșul funebru. Iubita „cântă-un marș funebru”, apoi „geme greu ca în delir”, pentru ca în final paralelismul tensiunii lăuntrice să se regăsească în manifestarea stihială a naturii: „În dezacord clavirul moare,/ Și ninge ca-ntr-un cimitir” (*Nevroză*).

Instrumentele muzicale, devenite motive poetice, sugerează prin înseși cuvintele ce le desemnează calitatea sunetului emis, pentru a induce, apoi, o anumită stare de spirit. Vioara, violina exprimă melancolia gravă, tristețea. În versurile citate, clavirul trimite la un decor macabru, simbolist. Caterinca este specifică mediilor sordide, de periferie, buciul este agonizant.

Bacovia receptează cu aceeași acuitate și aceeași sensibilitate malade și sunetele stridente, dizarmonice: toamna scârâie „discordant”, ploaia țârâie, cafenelele risipesc un vacarm monstruos. Aceste „mesaje sonore brutale” sunt un „adevărat sabat auditiv al toamnei și al orașului”, strivind sensibilitatea poetului (Adriana Miteșcu, *Bacovia. Texte comentate*). Din punct de vedere estetic, receptarea realității prin echivalențe sonore dezarticulate îndepărtează textul bacovian de doctrina simbolismului. În răstimpuri, universul pierde atributul armoniei și sentimentul nostalgic. Sunetele devin zgomote stridente, semn al unei lumi în discordanță și discontinuitate. Sunetele de fanfară, de goarnă, zgomotul clopotelor, prin repetare și accentuare, trimit la muzica dodecafonică.

Țipătul sonor, ca și cel cromatic, exprimă lumea ostilă creației și sufletului poetic, precum și sentimentul tragic al înstrăinării față de acest mediu. Raportarea la pictura lui Edvard Munch *Țipătul* (1893) este inevitabilă. Figura tragică, având gura rotunjită a țipăt, din tabloul său, imaginea râului infernal trasat cu concretețea hașurilor ca organizare violentă a spațiului se aseamănă spațiului poetic bacovian și ipostazelor eului liric.

Atitudinile umane și existențiale din poezia bacoviană reies din stările și mișcările instanțelor lirice. Astfel, eroii sunt nebuni, amanți, fecioare palide, poetul însuși, cântăreața din cafenea, în decorul unei naturi la fel de tragice. Condiția lor ilustrează opinia lui Jean-Paul Sartre din *L'Être et le Néant*: „Ființa este fără rost, fără cauză și fără necesitate”. O lume absurdă, fără lege se constituie în spațiul poetic, sugerând precaritatea existenței, pierderea integrității ființei, tendința spre disoluție și regresie.

Tema fundamentală este afirmarea inutilității existenței omului în lume, structurându-se însă pe următoarele motive: singurătatea, golul interior sau exterior, agonia, boala și moartea. Golul înseamnă un univers pustiu, o lume goală sau omul ca mecanism golit. Acesta se manifestă, paradoxal, ca o prezență a absenței. O formă a acestui motiv poetic trimite la golul interior, sinonim cu nebunia.

Boala prezintă ca motiv poetic generează disoluția, precaritatea. Grădinile sunt cangrenate, amurgul este bolnav, oamenii atinși de fizie, iar delirul realizat verbal sau sugerat prin gesturi este semnul golului interior, al dezorientării, al discontinuității

realului. În acest sens, discursul poetic se subsumează structurilor moderne prin impresia de dezorganizare, repetiții, sugestii ale stării de șoc, termeni inadecvați, asociații șocante sau acumularea nonsensului la nivelul limbajului poetic.

Organizarea ca delir și ca dicteu automat al textului liric relevă straturile adânci ale existenței interioare (obsesii, coșmaruri, automatisme). Se dezvoltă o imagine a interiorului sufletească văzută prin coșmar, fără a se ajunge însă la limitele ultime explorate în manieră suprarealistă. Incoerențele, cuvintele deformate, rătăcite, repetițiile de cuvinte ar putea sugera pierderea controlului asupra cuvintelor, drama limbajului și, de aici, tentativa de a cunoaște, de a intra în contact cu lucrurile prin noncomunicare, un mijloc de a înțelege irealitatea, absența.

Dintre „bolile” bacoviene cu valori de semnificare, Alexandra Indrieș enumeră: „histeria” (= simulare), „ftizia” (= contagiune/marcare), „delirul” (= alienare). Trăsătura lor comună este alterarea. În isterie, pierderea identității este aproximativă, fiind mai mult o exprimare abuzivă, prin mască, joc și teatralizare a obsesiilor unui spirit bolnav: „Histerizate fecioare pale/ La ferestre deschise palpită” (*Amurg de vară*). Ftizia însoțită de paloare, de culoarea galbenă pătează, marchează, sugerând întinderea contagioasă a unei boli existențiale. Asociate, ftizia, cancerul, isteria compun o imagine a timpului devastator, violator: „Acum, stă parcul devastat, fatal,/ Mâncat de cancer și ftizie” (*În parc*). Lucrurile par sfârtecate, spațiul pare să geamă, proiecție a stărilor interioare. Boala este cu atât mai tragică cu cât presupune izolare de comunitate. Bacovia este unul dintre primii poeți care construiesc și o lume depoetizată.

Din această perspectivă, se justifică aserțiunea Alexandrei Indrieș referitoare la faptul că poezia lui Bacovia este „punctul de coliziune dintre discursul simbolist bazat pe circularitate (metafore circulare, refrene ca expresii ale corespondențelor) și discursul de tip expresionist, bazat pe ruptură (fraze întrerupte, cuvinte dispartate, exclamații, metonimii, expresii ale unei trăiri existențiale exacerbate)” (*Alternative bacoviene*).

Plumb – artă poetică implicită

Primele deveniri ale lirismului bacovian pot fi identificate în esența lor în poezia *Plumb*, care deschide primul volum al poetului din anul 1916, cu titlul omonim.

Fără a fi o artă poetică în sens strict, explicit, poezia este un manifest implicit, pentru că notele esențiale ale universului bacovian se identifică cu textul și subtextul poetic. La nivelul structurii, poezia se evidențiază printr-un discurs concentrat, organizat în două strofe, având o geometrie perfectă. Prima dezvoltă un univers exterior, iar a doua trimite către un spațiu interior, ambele guvernate de motive și teme tipice sensibilității simboliste: singurătatea, tristețea, izolarea, neliniștea, moartea.

Prima strofă conturează prin descriere o ambianță funebră. Topos literar de factură simbolistă, cimitirul este prezent în text în asociere cu imaginea sicriilor, a

florilor, a coroanelor, substantive uniformizate semantic prin același determinant: „de plumb”. Repetarea obsedantă a cuvântului din titlu creează senzația monotoniei, a exasperării, iar plasarea sa în rimă are rolul de a închide ca într-un cerc implacabil și fatidic întreaga existență.

Acest metal greu, de culoare cenușie, care, topit, devine galben (culoarea deznadejzii) și ușor maleabil, are valoarea unei metafore-simbol ce sublimează întreaga creație bacoviană. Dacă ne gândim și la faptul că, zgâriat fiind, sclipește doar un moment, iar apoi se oxidează rapid, obținem imaginea bovarică a unei existențe provinciale, terne, lipsite de fericire. La nivel fonetic, cuvântul lasă impresia de cădere surdă, apăsătoare, prin cele patru consoane labiale, sprijinite de o singură vocală închisă. Plumbul se poate asocia și inautenticului, artificialului din mediul social sau uman, așa cum se sugerează prin epitele „coroane de plumb” și „flori de plumb”, imagini ale kitschului, a ceea ce doar imită adevărul.

Treptat, se conturează un al doilea plan poetic, reprezentat de lumea lăuntrică, de nivelul afectiv și intelectual al discursului. În universul static, al imobilității depline, eul liric se simte închis într-un cavou metaforic, oricând înlocuit de trupul-cavou, orașul-cavou sau chiar universul-cavou. Astfel, folosit inițial ca epitet pentru realități concrete (sicrie, flori, coroane), cuvântul-simbol *plumb* se asociază treptat unor abstracții echivoce și câteodată tulburătoare („amor de plumb”).

Versul „Dormea întors amorul meu de plumb”, ambiguu prin potențialitatea de sensuri implicate, concentrează semnificațiile poetice ale celui de-al doilea catren. Iubirea pare stinsă, abandonată, aparținând unui trecut irevocabil, dispărută sau refuzată de eul poetic incapabil de pasiune.

Simetria versurilor, paralelismul sintactic („Stam singur în cavou...”, „Stam singur lângă mort...”) creează sugestia damnării irevocabile a destinului uman. Aceeași semnificație o dobândesc și verbele la timpul imperfect, care prelungesc într-o îndeterminare temporală trăirea umană („stam”, „dormea” etc.). Ultimul vers – „Și-i atârnau aripile de plumb” – transferă metaforic imaginea aripilor îngerilor din reprezentările de pe mormintele funerare în sfera umanului: omul își târăște spre pământ, spre degradare, simbolice aripi de gând și aspirație, așa cum albatrosul baudelairian își frânge zborul pe puntea murdară a vaporului.

Dincolo de aparenta imobilitate a imaginilor poetice, există sugestii sonore și dinamice care creează un subtext poetic inedit. Vântul care scârțâie creează o muzică sinistă, „dodecafonică”, dezarticulată, stridentă, antimelodică, așa cum este muzicalitatea versului bacovian în genere. Imaginea auditivă a strigătului ce sfâșie tăcerea („și-am început să-l strig”) deschide perspectiva expresionistă asupra locului omului în univers, amintind de zadarnicul strigăt, neauzit de nimeni, din pictura *Țipătul* a lui Edvard Munch.

Ritmul parțial iambic, coborâtor accentuează sentimentul eșecului, al singurătății și al tristeții ontologice. Eul liric se închide finalmente în sine însuși ca într-un mormânt viu, autocontemplându-și neputința și disperarea.

În concluzie, poezia *Plumb* rămâne un reper liric autentic nu numai pentru simbolismul românesc, ci și pentru deschiderile spre spațiile poetice ale modernității.

Lacustră – poezia neliniștii și a destrămării

Față de maniera romantică, simbolismul are o forță de negație mult mai accentuată, eul poetic ajungând la abandonarea de sine prin „îndelungata, imensa și lucida dereglare a tuturor simțurilor” (Rimbaud). Bacovia pătrunde și el pe tărâmul liricii moderne, al impersonalizării și, deși aparent discursul se rostește la persoana I, se poate vorbi de o absență a eului care se substituie pe sine.

Absența aproape totală a figurilor de stil clasice din *Lacustră* (volumul *Plumb*, 1916) este semnificativă. Forța imagistică a cuvântului dispare, lăsând locul tonalității minore a ritmului iambic, întrerupt destul de des de jocul accentelor, în surdină însă, ca-ntr-un ecou stingher, fără amplitudine, dar persistent: „De-atâtea nopți aud plouând,/ Aud materia plângând...”.

În locul imaginii obsedante a plumbului, în acest text apare obsesia apei, a ploii, în același context de singurătate iremediabilă. Cele patru strofe ale discursului poetic punctează sacadat zgomotul exasperant al ploii, care devine, prin metaforă, plâns al materiei. Ființa umană receptează senzorial manifestările naturii, simțurile se deschid total, dintr-o dorință de cunoaștere și înțelegere.

Apa, în universul bacovian, nu sugerează viața, geneza, nu este apa primordială a germinației, ci stihie elementară, „materie a disperării”, în sensul menționat de Gaston Bachelard. Aceasta „se îngreuiază, se întunecă, se adâncește, se materializează”.

Personificarea metaforică din „Aud materia plângând”, de o expresivitate neobișnuită, are aceeași concizie și aceeași capacitate de a surprinde singurătatea absolută ca într-un vers din postumele eminesciene: „De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și”. Motivul ploii devine motivul plânsului, natura pare proiecția unei interiorități maladive, frământare între izolare și așteptare.

În poezie, ploaia cade halucinant, iar omul se află în locuința lacustră, deci în mijlocul întinderilor acvatice. Timpul și-a pierdut măsura: „De-atâtea nopți aud plouând” – o perpetuare nesfârșită a agresiunii naturii. Din planul exterior al naturii, textul alunecă spre lumea interioară, sufletească. Motivul simbolist al singurătății se asociază tăcerii din jur, care potențează trăirea și chiar halucinația.

Impresiile se adună în secvențe lirice, cu un accentuat caracter tactil. Poezia crește pe baza sinesteziilor, pentru că ființa înspăimântată are o acuitate sporită a percepțiilor și senzațiilor. Dramatismul este accentuat de gândul care conștientizează trăirea, în sens opresiv, torturant.

Poezia conține, însă, indicii semantici ai subiectivității („Și parcă dorm pe scânduri ude” sau „Tresar prin somn și mi se pare”) prin adverbul „parcă” și verbul însoțit de pronumele personal la persoana I „mi se pare”. Ea este astfel o confesiune tulburătoare despre singurătatea, tristețea, neliniștile ființei umane, dincolo de timpul istoric. „Podul” neridicat trezește spaimă și sugerează legătura inevitabilă cu universul, culoarul prin care omul se lasă invadat de lumea exterioară, deseori primejdioasă și mereu enigmatică.

Timpul este suspendat, pentru că un destin comun integrează eul liric într-o matrice umană, existențială, aparținând unui timp primordial, un *illo tempore*: „Un gol istoric se întinde”. Apa se asociază cu o adâncime temporală; ea sedimentează ideea de istorie, dar o și acumulează prin eroziune și măcinare. „Piloții grei se prăbușesc” înseamnă anularea apărării, a protecției și invazia naturii în ipostaze malefice.

Monotonia este sugerată de multitudinea gerunziilor, cu fonetismul lor închis, sumbru („plângând”, „plouând”, „așteptând”), verbe care implică și acțiuni perpetue, implacabile, într-o veșnică desfășurare. O suferință imensă umple tiparele naturii și sufletul omenesc: ploaia cade în neștire, materia plânge, omul tresare și așteaptă zadarnic. Acest „Tot tresărind, tot așteptând” deschide chiar perspectiva absurdului, a așteptării beckettienne.

Imaginea întoarcerii în timp, în anistorie proiectează omul pe fundal cosmic, într-o triplă relaționare: uman-cosmic-temporal. Teama omului primitiv, tendința izolării devin nesiguranța și neliniștea omului contemporan. Simetria poeziei, încadrată de două strofe aproximativ identice, închide într-un cerc fatal condiția umană. Interioritatea răvășită a ființei este legată de ritmul monoton al universului, simțind agresiunea materiei dezlănțuite.

Simplitatea expresiei se dispensează de figurile de stil clasice. Câteva imagini sugestive, dublate de o sonoritate implicită, accentuează ideea. Motivul central care organizează sensurile este cel al „locuinței lacustre” (refugiu, nevoie de protecție), asociat apei (cu conotațiile menționate: eroziune, plâns, greutate, invazie a necunoscutului, potop biblic, valuri ale istoriei, adâncimi temporale).

Dinu Flămând vorbește despre „intuiția tragică a neantului” pe care Bacovia o răsfrânge în „toate reprezentările viului”. Această „intuiție diluviană” se îndreaptă spre „golul” mai mult anistoric, spre vid, cu o percepție acută. Un plan aparent narativ alcătuiește un tablou „ce ar reprezenta infracivilizația umană în stadiul ei lacustru”; se trag poduri, se prăbușesc piloni masivi, erodați de apă. În alt plan acționează verbele stărilor, ale trăirilor: „așteptarea, tresărirea, ascultarea încordată, spaima”. Eul poetic domină suprafețele, dar și profunzimile, sugerând imprecizia, confuzia de planuri: banalul și „golul istoric”. Din toate se degajă singurătatea insului (Dinu Flămând, *Introducere în opera lui G. Bacovia*).

Verbele sunt la timpul prezent, un prezent etern, căci în universul bacovian nu există evoluție. Construcția „gol istoric” sugerează absența timpului, imposibilitatea ieșirii dintr-un punct mort, zbucium zadarnic. Timpul devine astfel o reluare sincopată a agoniei. Expresia lingvistică, săracă și la fel de obsedant monotonă, pare crescută organic din ea, lipsită de artificiu. Cuvântul caută sprijin în ritm, simțindu-l mai aproape de latura irațională și inefabilă a existenței.

Aparent subiectivă, confesivă prin rostire la persoana I, de o monotonă muzicalitate accentuată prin tonalitatea scăzută a ritmului iambic, poezia ilustrează posibilitatea de impersonalizare a autorului, care exprimă „valori umane aflate în criză”, ipostaza omului „macerat de singurătate”.

**Perioada interbelică.
Curente culturale/literare
în perioada interbelică**

Modernismul, orientările avangardiste, tradiționalismul

Perioada interbelică în literatura română se caracterizează printr-un mare dinamism creator, manifestat în coexistența mai multor direcții literare, curente, cenacuri, ideologii etc., astfel încât efectul produs a fost unul benefic pentru progresul culturii române. Multitudinea de tendințe, publicații și opere literare ale perioadei poate fi totuși sintetizată în două mari direcții, polarizate, care au surprins contrastele timpului: modernismul și tradiționalismul.

Modernismul în sens larg

Este știut faptul că orice curent literar e modern față de cele anterioare, prin însuși caracterul de noutate pe care îl are. Renașterea este modernă față de Evul Mediu, romantismul față de clasicism, simbolismul față de romantism etc. Modernismul devine însă pentru prima oară numele unui curent în 1890, când Rubén Darío fondează *el modernismo*.

Modernitatea, crede Hugo Friedrich, începe cu poetul francez Charles Baudelaire, la sfârșitul secolului al XIX-lea, însă curentul se cristalizează autonom în jurul primului război mondial. Modernismul este o mișcare amplă, „mai veche și mai cuprinzătoare” (Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*), care include și avangarda, deși în multe studii de specialitate cele două concepte se suprapun. Avangarda este „mai radicală, mai puțin flexibilă și mai dogmatică” decât modernismul, deși ea „împrumută practic toate elementele de la tradiția modernă, dar în același timp le dinamizează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcându-le adesea aproape de nerecunoscut” (Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*).

Fundamentul teoretic al modernismului se găsește în gândirea lui Friedrich Nietzsche, intuiționismul lui Henri Bergson, fenomenologia lui Edmund Husserl, teoria relativității a lui Albert Einstein și psihanaliza lui Sigmund Freud. Dacă în alte curente culturale tonul l-a dat literatura, de data aceasta artele plastice au deschis o nouă perspectivă: Edvard Munch, Pablo Picasso. Principiul de bază al modernismului, dar mai ales al avangardei pare a fi lozinca lui William Fleming: „Singurul lucru permanent este schimbarea”. Formele de manifestare ale modernismului sunt nenumărate, clasificate de criticii și istoricii literari în jurul unor dominante.

Avangarda literară este o noțiune pusă în circulație abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, având menirea de a pregăti instaurarea unor noi structuri artistice, prin sublimarea celor vechi. În *Discursul despre avangardă*, Eugen Ionescu scria: „Avangarda este un fenomen artistic și cultural care într-adevăr schimbă totul. Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziție și de ruptură. În vreme ce majoritatea scriitorilor, artiștilor, gânditorilor își imaginează că sunt ai timpului lor, autorul rebel are conștiința că este împotriva timpului său. Omul de avangardă este ca un dușman în interiorul însuși al cetății împotriva căreia se revoltă, este opozantul față de sistemul existent”.

Avangardiștii operează într-un spațiu intens bulversat, unde negarea și distrugerea sunt principii de bază, ei caracterizându-se printr-o anumită stare de furie și de exasperare pe care foarte bine o definește Geo Bogza într-un articol din revista *Unu*, intitulat „Exasperarea creatoare”: „Scrișul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume care ne exasperează. Nu exasperare împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică, o exasperare cosmică. Viața noastră e arsă de conflicte (...). Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră. O exasperare împotriva exasperării!”.

Adrian Marino, în *Avangarda literară*, definește scriitorii aparținând acestui curent ca având conștiința contemporaneității, a sincronizării, a integrării și participării la viața imediată, actuală, cu largi deschideri, totodată, către viitor. Avangardismul se revoltă împotriva trecutului osificat în formule vide, academice, învechite, cultivând spiritul de rebeliune, agresiunea, nihilismul, provocarea.

Avangarda corespunde unei crize a valorilor, a căutării identităților, a sensului literaturii. Curente artistice și literare subordonate acestei titulaturi generice sunt futurismul, cubismul plastic și literar, expresionismul, dadaismul, constructivismul, suprarealismul.

Principalele caracteristici ale avangardei literare pot fi formulate astfel: caracter eterogen, permanentă căutare a unei formule artistice, caracter insurecțional, extremism, caracter antifilistin, anticonformist, antiacademizant, antiburghez, anticonvențional, îndrăzneală, libertate absolută, negativism radical, anarhism.

Avangardismul nu a dat opere literare prestigioase, dar a insuflat literaturii un spirit nou, bătut de neliniște, de frământări și tensiune, opunându-se lăncezelii, inerției, automulțumirii și dogmelor estetice de până la el. Revoluția se produce atât în expresie, care devine tot mai „autonomă”, eliberată de orice constrângeri, mergând până la refuzul regulilor gramaticale, logice și poetice, cât și în conținut, deoarece încep să se cultive stările vagi, onirice, subconștientul, ocultismul, automatismul psihic, hazardul.

Se observă la nivel de discurs incoerența ideatică și expresivă, discontinuitățile verbale și psihice, ostentația expresiei total neînteligibile, mergând pe un registru amplu, de la parodic (Urmuz) până la absurd și grotesc (Eugen Ionescu).

Dadaismul apare ca termen și mișcare literară în 1916, când, la Zürich, un grup de tineri scriitori, în frunte cu românul Tristan Tzara, pun bazele unei noi literaturi, subordonată principiului „antiartă pentru antiartă”.

Dadaștii voiau cu orice preț să șocheze bunul-simț prin insubordonarea față de orice autoritate morală, culturală, socială, chiar logică, prin negarea violentă a culturii, a civilizației, a progresului, a familiei, prin inițierea unor conferințe în care oamenii politici sau militari ai timpului erau făcuți „idioti”, prin organizarea unor spectacole și concerte cu totul epatante, teribile, scandaloase (expoziție de pictură unde apare Gioconda purtând mustăți).

Noul curent a fost botezat de același Tzara, care a înfipt un cuțit într-un *Larousse* și a deschis cartea la cuvântul *dada*. Rețeta de creare a poeziei era formulată astfel : „Luați un ziar./ Luați niște foarfeci./ Alegeți în ziar un articol care să aibă lungimea pe/ care doriți s-o dați poeziei dumneavoastră./ Decupați articolul./ Decupați de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră în/ alcătuirea articolului și puneți toate cuvintele într-o pungă./ Agitați încetișor./ Scoateți cuvintele, unul după altul, dispunându-le/ în ordinea în care le veți extrage./ Copiați-le conștiincios./ Poezia vă va semăna./ Iată-vă un scriitor deosebit de original și înzestrat cu o/ încântătoare sensibilitate...” (*Manifestul despre iubirea slabă și iubirea amară*).

Protestul dadaist este de o agresivitate nemaiîntâlnită și se îndreaptă împotriva tuturor, fiind vizate toate sistemele : „Unicul sistem încă acceptabil este acela de a nu avea sisteme”.

În 1919, Tristan Tzara pleacă la Paris, unde formează un alt nucleu dadaist, în jurul revistei intitulată ironic *Littérature*, alături de scriitorii francezi ce vor fonda mai târziu suprarealismul : André Bréton, Louis Aragon, Philippe Soupault. Se continuă opera de negare și de distrugere a artei, subordonate lui „Nu!”. Aceleași angostări îi răvășesc pe toți, pe fundalul unei epoci de mare tragism.

Adrian Marino observă că „sub formele nihiliste și extravagante ale avangardei se joacă o adevărată dramă existențială : a absolutului și a relativului, a libertății și a necesității, a purității și a corupției, a acțiunii și a pasivității” (*Avangarda literară*). Este o lume a dezrădăcinaților, a lipsei de aderență la un sistem de valori stabil, a lipsei de orizont.

Antipoetica dadaistă cere imperativ eliberarea cuvântului de sub controlul rațiunii, dezagregarea semantică și sintactică a frazei, asocierea întâmplătoare a cuvintelor care duce la un adevărat haos verbal, inventat din convingerea că limbajul obișnuit este plin de constrângeri, conține formule și clișee care nu mai spun nimic, ducând la falsificarea spiritului. Prin această poetică a „întâmplătorului” se prefigurează literatura absurdului.

Constructivismul se opune nihilismului lui Tristan Tzara, dorindu-se „un dadaism constructiv”. Poziția teoretică a constructivismului se precizează în 1924, într-un *Manifest activist către tinerime* de o violentă negație, în care romanul este condamnat la moarte în favoarea „reportajului cotidian”, se vorbește despre un teatru „de pură emotivitate”, în timp ce artele plastice trebuie să fie „expresie a formelor pure în raport cu ele însele”.

Constructivismul condamnă individualismul, preconizând trăirea artistului în social, raportarea artei la stilul activist-industrial al epocii : „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență, filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză...”.

Forme ale constructivismului sunt integralismul, promovat de revista *Integral*, și chiar ermetismul barbian, așa cum apreciază criticul G. Călinescu.

Suprarealismul este o mișcare artistică apărută în Europa după primul război mondial; o primă definiție a curentului a dat-o André Bréton în 1924, în primul *Manifest al suprarealismului*: „Automatism psihic pur, prin intermediul căruia se propun exprimarea fie verbal, fie în scris sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricăror preocupări estetice sau morale”.

Curentul se încrede în subconștient și vis, în jocul dezinhibat al gândirii, tinde să anuleze mecanismele psihice anchilozate, să nege noțiunea de *talent* în literatură și să propună o artă a suprarealității: „Vis plus realitate”.

Continuând direcțiile accentuat polemice ale avangardei, suprarealiștii vor să rupă definitiv cu tradiția, să distrugă vechii idoli („Să scuipăm, în trecere, pe Edgar Poe”), să reconceapă literatura aflată, după părerea lor, într-un punct mort.

Ochiul poetului se întoarce acum spre interior, spre domeniul subiectivității, spre imaginea visului și a somnului, spre senzațiile primitive, crude, necenzurate.

În literatura română, principalii exponenți ai acestui curent sunt Gherasim Luca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Urmuz, Miron Radu Paraschivescu, Aurel Baranga, grupați în jurul revistei *Alge*.

Expresionismul este un curent important al avangardei europene, apărut în legătură cu tensiunea spirituală a anilor 1911-1925, înainte și în timpul primului război mondial.

Esența doctrinei expresioniste este dată de intensitatea expresiei, de tendința de a da formă trăirii lăuntrice, sentimentelor și neliniștilor omenești, alături de o covârșitoare aspirație spre absolut.

Creațiile artistice, fie literare, fie plastice, reflectă criza societății în preajma primei conflagrații mondiale, contradicțiile sociale, progresul tehnic, dezvoltarea industrială, dublate de alienarea insului ce își presimte inutilitatea, agonia marilor imperii, o profundă criză a valorilor morale și estetice.

Subiectivitatea, sentimentul, trăirea patetic stilizate sunt termenii-cheie în poetica expresionistă, instaurând și ideea unui destin uman comun, cu rădăcini în mit. Înstrăinarea, sentimentul apocalipsei, teama de vid vor duce la deformările din plastică, la stridente cromatice, iar în plan literar la strigătul eului traumatizat ce se întoarce spre originar, spre paradigma mitică, spre timpurile primordiale, când ființa se integra firesc cosmicului, ca singure forme de salvare.

Refuzul lumii în care este prins implacabil eul poetic, negarea orașului – încarnare a maleficului, a infamului, spațiu al nebuniei – determină mișcarea poeziei și a teatrului spre mituri, credințe, rituri străvechi, întoarcere în timp, în zonele arhetipale ale culturii.

Se remarcă influențele filosofiei lui Nietzsche ca exuberanță și frenezie dionisiacă ale trăirii, potențare a stihialului, dezlănțuire a eului. Stihialul, notează Blaga, forțează lucrurile „să-și părăsească individualitatea și întru câțva specia, ca să devină

expresii ale unui duh sau ale unui principiu universal..." („Orizont și stil", în *Trilogia culturii*).

Părăsit de divinitate, omul caută zeul și absolutul prin stihialul care ar putea să-l aducă în relație cu divinul. „De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendează, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist." (Lucian Blaga, *Filosofia stilului*)

O importantă definiție este dată curentului și stării de spirit a expresionismului de Hermann Bahr : „Omul e lipsit de suflet, natura lipsită de om. Niciodată n-a existat o epocă mai răscolită de disperare, de oroarea morții. Nicicând o mai sepulcrală liniște n-a mai dominat peste lume. Nicicând bucuria n-a fost mai absentă și libertatea mai moartă. Și iată disperarea urlând : omul își cere urlând sufletul, un singur strigăt de suferință se înalță din trupul nostru. Chiar și arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul : este Expresionismul".

Dintre caracteristicile importante ale curentului menționăm : nevoia de absolut, aspirația spre ideal ; protestul antiburghez, negarea artei tradiționale, refuzul modelelor consacrate ; căutarea ineditului, a originalului, a increatului ; descătușarea afectivă, patosul trăirii „împins la extaz, la tipăt" (Nicolae Balotă) ; interesul pentru tradiții, mituri, credințe străvechi, folosind modelul artei primitive ; aspirația spre o sinteză a culturii, „o operă totală de artă" (pictură, muzică, dans, poezie cuprinse sinestezic în opera creată) ; tehnica halucinației (Hugo Friedrich) – trăirea frenetică depășește presiunea limitelor, amalgamarea realului, stihialitatea viziunii ; interesul pentru patologic, fascinația morbidului ; poezia surprinde tragismul condiției existențiale, ia forma strigătului profetic ; tendința de spiritualizare a trăirii ; lirismul se adâncește uneori într-o viziune mai rafinată, de natură cosmică și metafizică. Teme și motive predilecte sunt : tristețea și neliniștea metafizică, disperarea, absența, neantul, moartea, dezagregarea eului, natura halucinantă, iar categoriile estetice explorate acoperă fantasticul, macabrul, grotescul, miticul, magicul. Apar imagini poetice vii, stranii, contrastante, plasticitatea viziunii poetice, tușele groase, pasta densă a expresiilor, limbajul este violent, șocant uneori.

Reprezentanți – în literatura universală : Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Kaiser (Germania), Georg Trakl, Franz Werfel, Franz Kafka, Theodor Däubler (Austria), August Strindberg (Suedia) ; în literatura română : Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu.

Modernismul în viziunea lui Eugen Lovinescu

„Lovinescianismul e un triumf al spiritului de moderație și echitate, al pasiunii pure pentru artă și al vocației pentru adevăr. El reprezintă momentul de sincronizare cu mișcarea critică europeană, clipa în care critica română intră în faza ei modernă de evoluție." (Eugen Simion, *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit*)

Admirator al lui Maiorescu, de la care a preluat unele criterii de evaluare a operei literare și ideea potrivit căreia domeniul criticii este inerent existenței unei literaturi naționale, dar cu care a și polemizat, peste timp, în probleme de sociologie literară

și de estetică, în perioada interbelică, Eugen Lovinescu a reprezentat cea mai autorizată voce în analiza fenomenului literar. Deși numele său este legat indisolubil de estetica modernismului, pe criticul Lovinescu trebuie să-l căutăm în spații mult mai largi, într-o permanentă evoluție și experimentare a unor formule noi, în „perpetue revizui, nemulțumiri de sine, adaose și suprimări ce transformă terenul Criticelor (în edițiile lor succesive) într-un câmp de luptă” (Eugen Simion, *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit*).

Cele trei mari etape ale evoluției criticii sale au fost analizate de Lovinescu însuși în primele două volume din *Memorii*, după cum urmează: I. etapa *Pașilor pe nisip* (1906), caracterizată printr-un scepticism ostentativ, un stil discursiv și improvizat; II. etapa primelor două volume de *Critice*, o „perioadă estetică”, în care autorul urmărește efectele stilistice ale expresiei critice, practicând un „stil grațios”, cu „tendințe lirice, stil odihnitor și, cu deosebire, clar și înflorit” (Eugen Simion, *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit*); III. etapa „Sburătorului”, când se produce o adevărată „revoluție stilistică”.

În ultima etapă sunt fixate principiile esențiale ale modernismului lovinescian și se elaborează cele două mari „istorii” ale sale: *Istoria civilizației române moderne* (trei volume) și *Istoria literaturii române contemporane* (cinci volume).

Lovinescu pornește, în teoretizarea modernismului, de la ideea sociologului francez Gabriel Tarde, potrivit căruia există un „spirit al veacului” care duce la omogenizarea culturilor lumii, la anularea diferențelor majore, atâta vreme cât cele mai puțin dezvoltate suferă influența binefăcătoare a celor avansate. „Spiritul veacului”, observă Lovinescu, „se făurește și se consolidează azi prin facilitarea de legături și de penetrație între popoare care n-a fost totdeauna identică, ci a evoluat cu însuși mersul civilizației omenеști...”. Această „lege a imitației” duce la o sincronizare spirituală, vizibilă în diminuarea, cu timpul, a decalajelor existente între spații culturale diferite. „Sincronism” nu înseamnă, însă, adaptare întâmplătoare a noului, ci „trăire în același spațiu spiritual”.

„Mutația valorilor estetice” are loc pe baza funcționării principiului „simulare-stimulare”: se importă mai întâi forma, pentru ca, ulterior, să se creeze un fond autentic, reprezentativ pentru spiritualitatea românească. În sens larg, se acceptă schimbul de valori între culturi, care capătă însă acum un aspect „integral și revoluționar”. Deși „teoria imitației” se opune teoriei maioresciene a „formelor fără fond”, „modernismul lovinescian realizează dezideratul lui Titu Maiorescu de a fi naționali cu fața orientată spre Europa, de a tinde, prin ceea ce e specific, spre universalitate”.

În *Mutația valorilor estetice*, Lovinescu definește sincronismul astfel: „Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare legate între ele printr-o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un *saeculum*, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii”.

Un alt deziderat al lui Lovinescu și al cenaclului „Sburătorul” a fost promovarea tinerilor scriitori, publicând în paginile revistei operele acestora. Astfel, lucrări ale

lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Anton Holban și alții vor argumenta deschiderea către „culturalism” sămănătorist și înlocuirea lui cu o creație de inspirație citadină, cu fundament în problemele epocii. Se dezvoltă romanul analitic, de problematică, având în centru un personaj intelectual căruia îi sunt surprinse dilemele existențiale inerente dezvoltării individului. Poezia evoluează de la epic la liric, într-o descătușare a limbajului fără precedent.

Prin toată opera sa critică (*Pași pe nisip*, *Critice*, Grigore Alexandrescu. *Viața și opera lui, Costache Negruzzi*. *Viața și opera lui, Ghe. Asachi*, *Portrete literare*, Titu Maiorescu și contemporanii lui, *Antologia ideologiei junimiste*, Titu Maiorescu și posteritatea lui critică etc.), Eugen Lovinescu a marcat momentul cel mai de vârf în constituirea unei critici moderne, flexibile, adaptate necesităților momentului istoric.

Tradiționalismul

Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea a existat o disponibilitate a gânditorilor români de afirmare a ideilor privind evoluția organică a societății și a culturii românești, prin vocea junimiștilor, care pledau pentru o dezvoltare în ritm propriu, deși uneori încetinit de istorie, a civilizației autohtone. Ideea a fost preluată și dezvoltată ulterior, sub forma tradiționalismului, adică a totalității tendințelor literare conservatoare de la începutul secolului XX și apoi din perioada interbelică ce-și propun să apere românismul, specificul național, folclorul, viața rurală patriarhală, ortodoxismul, lumea autohtonă în elementele ei perene etc., ca reacție în fața occidentalizării grăbite și artificiale promovate de moderniști.

Promotorul mișcării este Nichifor Crainic, poet și teoretician al curentului, care, în paginile revistei *Gândirea*, difuzează idei și opere literare ilustrative pentru sistemul de idei specific tradiționalismului. Cezar Petrescu, primul director al revistei din perioada clujeană (1921-1922), declară în primul număr că ei vor apăra „sufletul național” și „românismul” în fața „spiritului internaționalist” ce începuse să se manifeste în acea perioadă, convinși fiind că spiritualitatea românească este incompatibilă cu civilizația „importată” din Occident („Cronică mărunță”).

Programul revistei a evoluat pe două direcții esențiale, aflate în interdependență. Prima este lansată de poetul Lucian Blaga, colaborator al revistei, prin articolul *Revolta fondului nostru nelatin*, în care configurează un timp mitic românesc, coborând tradițiile autohtone dincolo de Evul Mediu, pe linia ideilor filosofului german Oswald Spengler, din lucrarea *Declinul Occidentului*. Blaga susține că dacii se aflau într-un moment de vârf al dezvoltării lor atunci când au fost cucerți de romani, iar datoria oamenilor de cultură ai prezentului este de a redescoperi și a valorifica această dimensiune nelatină a poporului. A doua orientare, mai cunoscută, este cea a ortodoxismului, care îl are ca artizan pe Nichifor Crainic, în principal prin lucrările *Sensul tradiției* și *Isus din țara mea*. Din vechile doctrine tradiționaliste – sămănătorismul și poporanismul – se preia ideea că istoria, folclorul și natura patriei sunt domenii relevante ale specificului unui popor, la care Nichifor Crainic adaugă

și credința ortodoxă, element esențial al sufletului țăranesc, definită drept „cerul spiritualității românești”.

„Moștenim un pământ răsăritean, moștenim părinți creștini – soarta noastră se cuprinde în aceste date geoantropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru ; nihilismul europenizant înseamnă negarea principală a unei culturi românești, negarea unui destin propriu românesc și acceptarea unui destin de popor născut mort.” (Nichifor Crainic, *Sensul tradiției*)

Tradiția nu este asumată și continuată firesc, ci înțeleasă ca o sumă de valori expuse pericolului alterării și degradării venite din partea culturii occidentale, mai ales a celei franceze. Trecutul este idealizat și convertit în mit, mai ales cel de factură rurală, ajungându-se la un neoromantism desuet, în aceeași perioadă cu ascensiunea avangardei. De altfel, modernismul și tradiționalismul sunt două mișcări ce-și fundamentează doctrina pe negarea reciprocă a ideilor, ambele ajungând la exagerări și extremism.

Dacă la început gândirismul a reprezentat o tendință integrată firesc în dinamica literaturii, cu timpul a căpătat conotații negative, situate în afara esteticului. S-a ajuns la absolutizarea autohtonismului spiritualizat, a ortodoxismului și a primitivismului rural, dintr-o perspectivă etnicistă ce devine criteriu unic de apreciere a operei de artă.

Nicolae Manolescu definește tradiționalismul ca un stil, „o formulă inventată de poezii moderni”, el reprezentând, „înăuntrul poeziei moderne, una din tendințele acesteia, tendința de autoconservare ce se opune evoluției prea rapide, în alte direcții, a poeziei moderne”, „mai degrabă un program decât o sensibilitate reală” (*Poezia între cele două războaie mondiale – vârsta modernă a lirismului*).

Printre numele care au onorat într-o perioadă paginile revistei se situează Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi, Tudor Vianu, Alexandru Philippide.

În concluzie, cele două direcții literare interbelice s-au susținut reciproc, deși uneori polemic, promovând, dincolo de conflictul de viziune, valori estetice și literare superioare, ce au contribuit la evoluția culturii românești, într-o matcă a propriei individualități, dar și prin asimilarea filtrată a sugestiilor venite dinspre alte culturi și civilizații.

Poezia interbelică.

Diversitate tematică, stilistică și de viziune

Temă de reflecție

„Conștientă de sine și făcându-se pe sine, poezia modernă nu este doar cea dintâi care are o istorie proprie, ci și cea dintâi care rescrie istoria. De aici nota ei cea mai caracteristică, și anume intoleranța.” (Nicolae Manolescu)

Competențe specifice

Identificarea și explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

Poezia interbelică are un caracter eterogen, în sensul că s-a manifestat prin mai multe formule estetice, care însă, toate, au generat un nivel creator de excepție al perioadei. Se poate considera că în această perioadă lirismul românesc ajunge la maturitate, dezvoltându-și complexitatea prin mari poeți precum George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu – aparținând direcției moderniste –, Ion Pillat și Vasile Voiculescu – încadrați în tradiționalism. Odată cu ei s-au dezvoltat fețe neașteptate ale gândirii și sensibilității românești, pe deplin îndreptățite să intre în dialog cu poetica și poezia universale.

Simbolismul, estetica urâtului, expresionismul, ermetismul, poezia socială, expresie a prezentului, dar și lirica transcendentului, cu deschideri către filosofia existențialistă, compun peisajul unei perioade literare bogate și consistente, susținute, în aceeași măsură, de multitudinea de eseuri și articole teoretice având ca temă actul poetic, geneza și avatarurile acestuia. Se adaugă inovațiile la nivelul tehnicilor de creație, dar mai ales la acela al limbajului artistic, care cunoaște o veritabilă revoluție.

Bacovia promovează o poezie ca un „miracol al minimului lexical”, bazată pe selecție și eliminare până la artificul voit, asumat ca amprentă creatoare. Creează un cerc închis al logosului poetic, parcă autosuficient, ermetizant și exasperant în sens estetic. Autorul adaptează symbolismul francez la spiritul poeziei autohtone, dar îl și depășește prin deschiderile către absurd, paradox, illogic, intertext, livresc etc., care anunță lirica modernă. Teme și motive precum moartea, spleenul, boala, nevroza,

nebunia, toamna, ploaia, plânsul, cavoul, sicriul, orașul de provincie, parcul, singurătatea etc. configurează un eu poetic izolat, conflictual, inadapdat. Cromatica violentă și sugestivă, muzicalitatea stridentă, dodecafonică, gesturile stranii ale măștilor lirice sunt simptomele unui lirism modern, personal, studiat.

Tudor Arghezi diversifică sursele de inspirație ale poeziei, în sensul că pentru prima dată sunt investigate artistic medii sociale periferice, precum mahalaua, pușcăria, lumea tâlharilor, a florăreselor, a oamenilor izolați din punct de vedere social și, mai ales, estetic. De asemenea, prin psalmi, modelează lirica filosofică în formele dezbaterii de idei și ale tensiunii către obiectul cunoașterii. Poezia pentru copii îi oferă răgazul unei respirații de gingășie și tandrețe în surprinderea lumii necuvântătoarelor. Poetul are curajul experimentului, al inovației, este lipsit de prejudecăți în afirmarea a ceea ce conține potențialitatea frumosului. El resemantizează logოსul poetic, îl încarcă de semnificații și funcții noi, astfel încât obține un limbaj liric inedit, proaspăt și curajos.

La Blaga se armonizează, ca la niciun alt poet, dimensiunea filosofică și cea poetică a creației sale. Este poetul vizionar care își pune întrebări, trăiește drame ale cunoașterii și impune mituri în literatură, construind scenarii lirice metafizice, într-un limbaj ce caută să renască straturi arhaice, uitate ale cuvântului, în spiritul expresionismului, dar și să modeleze neologismele către un nou orizont de sens. Lumina, cunoașterea, iubirea, căutarea sinelui, relația cu transcendentul, natura stihială, moartea, nașterea etc. sunt constante tematice ale operei sale, iar metafora revelatoare reprezintă mijlocul artistic esențial de redare a lor.

Ion Barbu conduce poezia într-un punct de supremă înrâncenare și încifrare a limbajului, dincolo de care se află lumea abstractă a simbolului matematic, pe care a știut să-l asimileze într-o lirică cerebrală, intelectuală, profund originală. Poezia sa înseamnă esență de idei și de formă, până la negarea de sine, într-un experiment de cunoaștere și creație unic în literatura română. Traseul său estetic începe în parnasianism, continuă cu etapa narativ-lirică a baladelor de sorginte balcanică și orientală, pentru a se încheia, la apogeu, cu poezia ermetică. Natura primordială, geologică, redată alegoric în prima etapă, practicile magice și anecdotele picante din a doua etapă și jocul de limbaj din ultima descriu, sintetic, activitatea și creația unui poet greu accesibil, dar tocmai de aceea fascinant și tulburător pentru cititorul din orice timp.

Așa cum observă criticul Mircea Scarlat, „acțiunea modelatoare a operelor lăsate de Arghezi, Barbu, Blaga va fi îndelungată, cei trei scriitori rămânând, până astăzi, clasici necontestați ai modernismului poetic românesc, nu doar în sensul exemplarității, ci și în acela (mai profitabil în dezvoltarea literaturii) al stimulării energiilor creatoare vizând diferențierea. (...) Provocatoare la data apariției, operele lor au devenit, în timp, elemente de stabilitate în sistemul complex al poeziei naționale” (*Istoria poeziei românești*, vol. III).

De cealaltă parte se situează poezia tradiționalistă, rod al unei viziuni profund naționale a autorilor, născută din convingerea că frumosul autentic are rădăcini românești îndepărtate, intim legate de originea neamului, de credința și obiceiurile

acestui. Astfel, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Aron Cotruș, Radu Gyr sunt nume notorii pentru această tendință din epocă, fără ca opera lor să susțină explicit o anumită teză. Sunt texte sensibile, armonioase, cu un mesaj ușor de receptat, cu teme, motive și simboluri profund românești, dar și cu trimiteri către mitologie, filosofie sau religie.

În concluzie, poezia românească interbelică, modernă sau tradiționalistă, se distinge ca un moment decisiv în evoluția literaturii române.

Tudor Arghezi

Repere ale creației

„Poet al atitudinilor lirice și al abisurilor infernale, Tudor Arghezi a rămas întotdeauna același netulburat poet în inima căruia, ca într-un potir de sfântă împărțășanie, totul se sanctifică și se armonizează. Nu e în literatura noastră al doilea care să mânuiască, cu aceeași dexteră simplitate, crinul și mătrăguna, seraful și diavolul, litania și blestemul. Versul său e când suspin și când apă tare, când punte spre paradisuri nevinovate și când tunel spre bolgiile dantești.” (Perpessicius)

Poet, prozator și publicist de marcă al literaturii române interbelice, Arghezi reprezintă în cultura noastră o personalitate greu definibilă, controversată, însă fascinantă prin complexitatea ei. Oglindă a unei vieți zbuciumate, plină de neprevăzut (a fost de două ori deținut politic, călugăr, diacon la Mitropolie, muncitor în fabrică, ceasornicar și bijutier etc.), opera sa impresionează prin vastitate, multitudinea speciilor abordate, problematica variată, curajul afirmării unor modalități estetice noi, șocante la vremea respectivă. Ca poet, a avut tangențe cu toate curentele vremii, însă niciunul nu și l-a putut revendica pe deplin, aparținând, deopotrivă, romanțismului, realismului, simbolismului, clasicismului, expresionismului. Tudor Vianu îl consideră cel mai mare poet de la Eminescu încoace, având aceeași influență binefăcătoare asupra limbajului poetic românesc.

Opera sa lirică se constituie din patru mari direcții tematice: **poezia filosofică**, înglobând arte poetice, lirică existențială și sociogonică, **poezia socială**, **poezia de dragoste** și **poezia universului mărunt** („a jocului, a boabei și a fărâmei”). Pe lângă tema morții, cea a căutării lui Dumnezeu constituie una dintre coordonatele definitorii ale universului liric arghezian, astfel încât *Psalmii* rămân, am putea spune, partea cea mai rezistentă a operei sale.

Posteritatea va recunoaște constant în versurile argheziene o *ars combinatoria* desăvârșită, o permanentă încheștare cu cuvântul, o neliniște creatoare, un demers operând răsturnări topice și imagini potențate prin procedee artistice inedite, născute dintr-o trăire de poet autentic, grațios și grav, revoltat și discret, înger și demon. Discursul poetic participă la ordinea limbajului comun și totodată transcende această ordine, astfel încât „poezia este născută din rădăcina însăși a cuvântului; ea este o vorbire originară” (Nicolae Balotă), impunând un ton cunoscător al virtualităților artistice ale cuvântului poetic și apoetic.

Pentru Arghezi, cuvântul, asimilat cu logosul, este o valoare cosmogonică și existențială, el însuși repetând actul creator primordial în jocul cu vorbele ce declanșează o înnoire majoră de sensuri și semnificații poetice: „Mă lupt de o viață întreagă cu cuvintele. Am căutat să le supun și din materia lor plastică să modelez, după gând și simțire, un veșmânt nou pentru o idee, pentru sentiment”. Aprecierea poetului – „Dacă nu scânteiază cuvântul ca un jar din cenușă (...) cugetul meu e nemulțumit” – evidențiază tensiunea ce însuși și-o creează între suavitate și degradare, inocență și agresiune, simplitate și complexitate ostentativă.

Contestat pentru obscuritatea și violența limbajului, considerat nepoetic, apreciat cu elogii ca un „nou Eminescu”, Arghezi a știut să răspundă tuturor exigențelor estetice printr-o stăruitoare și rodnică muncă de creație, astfel încât poezia sa a devenit un etalon al originalității artistice și al permanentei căutări a unei formule noi.

Testament sau poezia ca legat simbolic

Tudor Arghezi se încadrează în modernismul interbelic, căruia îi conferă accente insolite, într-o dimensiune ce vizează concepția estetică, dar și demersul efectiv de creație. Ca nimeni altul, Arghezi știe să modeleze cuvântul spre a obține efecte artistice originale, iar inovația lingvistică devine la el o a doua natură. Dacă în secolul al XIX-lea Eminescu știa să armonizeze cuvântul popular, arhaic și regional, cu expresia neologică, în secolul următor Arghezi redimensionează acest proces, desființând granița dintre cuvântul poetic și cel așa-zis nepoetic. El introduce vocabula grea, argotică, neșlefuită, în creațiile sale, din convingerea că „frumosul are uneori rădăcini urâte”.

Estetica urâtului din poetica baudelairiană se dezvoltă astfel în spațiul literar românesc în forme inedite, traseul de la *Florile răului* la *Flori de mucigai* presupunând o sincronizare lovinesciană între cele două culturi.

Testament deschide volumul de debut al autorului, fiind o artă poetică atât explicită, cât și implicită, deoarece Arghezi anunță dimensiunile artei sale viitoare, lămurește relația cu logosul poetic, cu inspirația, cu cititorul și cu realitatea, în termenii unui monolog adresat „fiului”. Prin acest text, el se înscrie într-o genealogie superioară, deschisă de Ienăchiță Văcărescu, continuată de Mihai Eminescu (*Epigonii*, *Criticilor mei*, *Iambul*), Lucian Blaga (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*), Ion Barbu (*Joc secund*) și încheiată, până acum, de Simona Popescu, autoare postmodernă care publică *Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie*.

Textul nu versifică idei, nu este pur conceptual, teoretic, ci plasticizează sensurile pe care autorul le atribuie creației. În concepția argheziană, arta trebuie să reflecte realitatea vieții înaintașilor asupriți, iar datoria poetului este de a le metamorfoza suferința într-o valoare spirituală nouă, absolută, lăsată moștenire, apoi, „fiului”, ca o datorie, dar și ca o bogăție incommensurabilă. Autorul nu se adresează însă, în mod explicit, unui fiu biologic, ci unui poet generic, simbolic, ce va trebui să perpetueze arta sa.

Titlul poate fi privit din dubla perspectivă semantică, denotativă și conotativă. În sens propriu, testamentul este un act juridic în care o persoană își exprimă dorințele ce urmează a-i fi îndeplinite după moarte. În accepțiunea religioasă, cuvântul face trimitere la cele două mari părți ale Bibliei, Vechiul și Noul Testament, în care sunt concentrate învățăturile prorocilor și apostolilor destinate omenirii. Din această accepțiune derivă și sensul conotativ reliefat în poezie. Astfel, creația argheziană devine o moștenire spirituală adresată urmașilor-cititori sau viitorilor trudituri ai condeiului.

Numai o astfel de moștenire poate transcende timpul, așa cum susține eul liric și în primele două versuri: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe o carte”. Astfel, cuvântul-cheie al textului, nucleul său simbolic, este cartea, la care se raportează toate imaginile semnificative. Metonimie pentru operă și creație, în general, cartea devine o sublimare, în sinteză, a revoltei, a urii, a umilinței, a trudei celor mulți, reprezentați acum prin ființa poetului. Cartea este „o treaptă”, „hrisovul vostru cel dintâi”, actul care sacralizează memoria trecutului, ce va deveni idol, după cum sugerează metafora „cenușa morților din vatră”.

Cartea reprezintă, de asemenea, „hotar înalt, cu două lumi pe poale”, cea a trecutului și cea a viitorului, un moment apoteotic, un pisc rezultat din convertirea concretului în abstract, a materiei în spirit. În același timp, ea este simbolul răzbunării, al „cântecului de vioară” ce acționează ca „un bici izbăvitor”.

În creația poetului se regăsesc ecourile aspirațiilor naționale, ale colectivității de țărani ce-și varsă, ca într-un osuar, existențele în făptura creatorului, chemat ca un nou Orfeu să le cânte durerea.

Pentru Arghezi, procesul de creație e greu și îndelungat, presupunând selecție, asociere, armonizare, resemantizare a logosului poetic. Prin decantare și modelare – „Frământate mii de săptămâni” – poetul obține o limbă nouă, numită la nivel simbolic prin sintagme precum „versuri și icoane”, „muguri și coroane”.

Ultima strofă desăvârșește viziunea poetică dezvoltată încă de la început, introducând concepte precum inspirația, meșteșugul, receptarea, originea cuvântului poetic. Pentru Arghezi, poezia înseamnă talent, inspirație, har divin („slovă de foc”), dar și meșteșug, trudă, răbdare („slovă făurită”). El mărturisește că nu se consideră decât un „rob” al cuvintelor, pe care cititorul le va primi ca o sursă de desfătare, fără a cunoaște sacrificiul implicat. Este o reinterpretare, în cheie modernă, a mitului Meșterului Manole, al sacrificiului pentru creație: „Robul a scris-o, Domnul o citește”.

Poetul e conștient că prin arta sa încalcă o tradiție, agresează arta frumoasă și gratuită a celor ce l-au precedat, instaurând o nouă dimensiune a actului artistic, astfel încât poezia clasică, grațioasă, metaforizată în versul „Domnița suferă în cartea mea”, suferă transformări radicale și ireversibile.

Arghezi realizează mutații semnificative în sfera limbajului poetic, pe care îl generează din graiul crud, primitiv, neșlefuit, „cu-ndemnuri pentru vite” al strămoșilor, transfigurându-l acum în „cuvinte potrivite”. Așa cum arată în articolul „Ars poetica”, antitezele îl caracterizează și chiar îi definesc arta: „Am căutat cuvinte virginale,

cuvinte puturoase, cuvinte cu râie, cuvinte care asaltează ca viespile sau te liniștesc ca răcoarea, cuvinte fulgi, cuvinte cer, cuvinte metal".

Termeni precum „sudoare”, „mucigaiuri”, „noroi”, „să-njure” sunt puși în opoziție cu cei care desemnează, în concepția tradițională, frumosul: „condei”, „călimară”, „frumuseți și prețuri noi”. Se creează astfel un perpetuu paradox, bazat pe oximoron la nivel formal. La nivel semantic, universul rustic e sugerat printr-un vocabular alcătuit din „cuvinte bătrâne”, păstrătoare ale parfumului original al limbii: „brânci”, „robi”, „plug”, „plăvani”. Arghezi afirmă implicit că urâtul, grotescul, trivialul, cotidianul, banalitatea etc. pot deveni obiecte estetice pe care să se clădească noi valori, tot așa cum unele flori se nasc din mucegaiuri.

În concluzie, poezia *Testament* se constituie într-o pledoarie originală pentru creația încărcată de sens afectiv, plină de valențe umane, veritabilă prin sentimentele exprimate.

Psalmii – tensiunea unui homo interrogator

Prima semnificație a psalmului este aceea de imn religios biblic la vechii evrei și, ulterior, la creștini, cântec de laudă închinat lui Dumnezeu. Primii psalmi le aparțin regilor David și Solomon și prezintă un puternic accent de odă, fiind scriși într-o tonalitate de preamărire umilă a divinității. Literatura laică a preluat această specie din literatura religioasă, transformând-o și îmbogățind-o tematic și expresiv, fără a-i distruge însă sensul original. Începuturile literaturii române sunt legate de traducerea în versuri a psalmilor biblici de către mitropolitul Dosoftei, moment ce marchează debutul liricii filosofice autentice.

Spirit patetic și neliniștit, Tudor Arghezi găsește în *Psalmi* un tip de poezie liturgică și filosofică, o formulă adecvată personalității sale contradictorii, scriind 16 asemenea poeme fără titlaturi distincte, cărora li s-au adăugat *Psalmii de tinerețe*, *Psalmistul*, *Psalmul de taină*, *Psalmul mut*.

Psalmii ocupă un loc aparte în creația argheziană, concentrând momentele de vârf ale unei probleme existențiale insolubile și obsedante. Experiența de la Cernica se vădește mai ales la nivelul vocabularului impregnat cu termeni religioși, dar nu perspectiva strict teologică e specifică psalmistului. Dumnezeuirea îngăduie, la Arghezi, accepțiuni multiple: *religioasă*, *gnoseologică*, *etică* – „voia de bine, frumos și adevăr”. Psalmul, deși încărcat de prezența divinului, depășește latura misticului, devenind o dezbatere continuă despre condiția umană, o luptă a omului cu el însuși, cu sentimentul de solitudine.

Așa cum arată Nicolae Balotă, esențială în *Psalmi* este refacerea repetată, insistentă, chiar monotonă a „situațiilor arhetipale ale omului în fața divinității”, încât patosul psalmilor derivă din situația aparte a înfruntării și confruntării dintre om și divinitate. Deoarece divinitatea nu răspunde, dialogul nu se poate înfirișca. Poetul este condamnat la singurătate, iar glasul său răsună într-un vid imens („Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul,/ Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici-unul”). Absența însă nu

dezarmează ființa. Între credință și tăgadă, căutarea este neobosită, deși disperată: „În rostul meu tu m-ai lăsat uitării”. Poetul, însemnat cu har („Port în mine semnul”), este stăpânit de o sete nepotolită de a cunoaște, care se izbește de zidul „nepătruns”. Voința de a-și asuma, într-un gest sfidător, condiția de muritor, elanul vital al celui care nu ocolește obstacolele, ci le iese în întâmpinare, sunt urmate de îndoială, de sentimentul acut al părăsirii: „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș,/ Copac pribeag uitat în câmpie”.

Explorarea psalmistului este înfrigurată, resemnarea îi este străină și nu poate accepta supunerea necondiționată față de un destin: „Ard către tine-ncet, ca un tăciune,/ Te caut mut, te-nchipui, te gândesc”. Absența nu anulează credința, speranța în relevarea sacrului, dar ruga și cântul sunt opacizate, cuvintele își trădează propriile limite. Prin însăși condiția sa, omul este supus propriei libertăți de a se răzvrăti.

Disperarea capătă materializare atunci când poetul exclamă, asemenea lui Toma Necredinciosul: „Vreau să te pipăi și să urlu: Este!”, până acum Dumnezeu fiind numit doar prin forme de maximă nedeterminare – „cineva”, „nu se știe cine”.

În monografia închinată lui Tudor Arghezi, Pompiliu Constantinescu apreciază că „psalmii arghezieni ne indică o aproximare a divinității printre îndoieli, mâhniri, revolte, chemări patetice și așteptări istovite: sete de divin, de absolut, copleșită de o mare ariditate morală”, încât ciclul psalmilor alcătuiește „o confesie nestânjenită, un monolog în jurul Duhului divin, în care poetul își dezvăluie individualitatea dramatic alcătuită”. Cunoașterea absolută fiindu-i interzisă omului, acesta îl neagă pe Dumnezeu, devenind „tâlhar de ceruri”. Nicolae Balotă vorbește de un *deus absconditus* ce refuză să i se arate eului cunoscător, dar nici nu-i dă vreun semn al existenței sale.

Monologul arghezian se construiește treptat în jurul ideii de divinitate, amestecând umilința cu răzvrătirea, tânguiriile cu revolta, răceala cu binecuvântările, într-o eternă căutare a răspunsurilor.

Lucian Blaga

Repere ale creației

În spațiul cultural interbelic, poezia lui Lucian Blaga reprezintă un prim moment de sincronizare deplină a formelor poetice românești cu cele europene, instituind „mitul modern al poeziei” despre care vorbea Marcel Raymond. Păstrând repere și teme ale poeziei tradiționale, Blaga se îndreaptă spre substituirea realului cu imaginarul, spre structurarea discursului în maniera poeticii expresioniste, optând pentru forme prozodice noi. Creația sa traversează întreaga dramă a poeziei moderne, fiind un teritoriu inepuizabil pentru cercetarea mecanismelor interioare ale sistemului de simboluri, metafore și arhetipuri.

Se reține ca definitorie clasificarea sugestivă a metaforelor făcută de Blaga însuși în „metafore plasticizante” (simple comparații ale poeziei tradiționale pentru a suplini

expresia abstractă) și „metafore revelatorii” (micromituri care explică originile ascunse ale lucrurilor iluminând noi laturi ale acestora, străfulgerări ale misterului) (*Trilogia cunoașterii*).

Volumul de debut, *Poemele luminii* (1919), este într-o autentică sincronizare cu momente importante ale culturii europene din secolul XX (expresionism, futurism, avangardism).

Tiparul pe care se constituie prima etapă poetică este cel al „eului stihial”, care se dilată ca un șuvoi de lumină ce amestecă regnurile. Eul expresionist pare un supraeu cosmic ce amintește de viziunea lui Nietzsche din *Așa grăit-a Zarathustra* (1892), lucrare fundamentală pentru estetica expresionistă. În poezia lui Blaga, discursul se dilată până la strigătul dionisiac, verbul se instaurează ca element constitutiv pentru a da sugestia mișcării prin joc, dans, chiot, beție. Limitele provizorii ale trupului sunt depășite într-o dezlănțuire explozivă de energii: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu, în mine/ un rob în temniță – încătușat” (*Vreau să joc*).

La modul expresionist se structurează și discursul din *Lumina raiului*, prin trăiri antinomice: „De unde-și are raiul/ lumina? – Știu: Îl luminează iadul/ cu flăcările lui!”. Acum se afirmă vitalitatea, râsul ființei, solaritatea ei, dar lumea este simultan „minune și scrum”, bucurie și teamă, lumină și moarte. Poetul nu se zbate dilematic între „credință și tăgadă”, ca Arghezi, ci „le va trăi paradoxal, pe amândouă simultan” (Marin Mincu, *Lucian Blaga. Poezii. Texte comentate*).

Această trăire intensă sub semnul armoniei contrariilor traduce orientarea subiectului liric spre cuprinderea „Totului substanțial și structural” al lumii de care este separat prin limita trupului, dar în chiar trupul ființei există un Dumnezeu captiv ce așteaptă gestul eliberator al dezmărginirii eului. Divinul este astfel negat ca transcendență, înfățișându-se ca prezență perenă în Totul cosmic. Argumentația este condusă de criticul Ion Pop, în lucrarea *Lucian Blaga. Universul liric*, spre formula spinozistă *Deus sive natura*, la care s-a raportat poetul însuși.

Primul volum, *Poemele luminii*, conturează câteva trăsături definitorii ale eului stihial, implicit ale viziunii expresioniste, precum: echivalența de substanță dintre subiect și univers; tensiunea de a depăși individualitatea către totalitate, ca formă a reintegrării eului în întregul cosmic; frenezia trăirii în expresie stihială, de forță elementară; sentimentul absolutului; valorificarea magicului, a miticului, a miraculosului sau a demonicului.

Eul panic, o altă ipostază a subiectului, se conturează în volumul *Pașii profetului* (1921), caracterizat prin contemplație calmă, absența dinamicii eului, senin abandon de sine. Tendința de dizolvare în marele cosmos se păstrează, dar diferă ritmul mișcării și direcția, care acum se îndreaptă spre adâncul teluric. Figura emblematică este zeul Pan, care va domina universul imaginar al volumului. Zeu grec pastoral, din Arcadia, protector al turmelor și ciobanilor, făcând parte din cortegiul dionisiac, Pan deschide un spațiu elementar, în perfectă corespondență cu mișcările firii. Relația eului cu lumea este de comunicare organică, omul fiind cuprins în atmosfera somnolentă a

verii, cufundat în Totul cosmic pregătit să-l asimileze („Natura își adapă zeul”). Ultima parte a volumului anunță însă spaima, schimbarea subterană, viclenia primelor semne ale înstrăinării eului față de univers.

Poezia *Moartea lui Pan*, cu cele cinci secvențe ale sale, încheie prima etapă a liricii blagiene, fiind un prag semantic spre Marea Trecere. Eul panic, ce reprezintă trăirea elementară la nivelul senzației, căutarea propriilor origini sub forma mitului copilăriei, este abandonat, iar poetul va deveni „un cântăreț bolnav” în căutarea fragmentelor care să reconstituie discursul original. Sentimentul de împăcare și seninătate se stinge, iar moartea zeului aduce golul și neantul, distanța dintre subiectul uman și universul aflat în depărtare.

A doua etapă lirică se deschide odată cu volumul *În marea trecere* (1924), continuându-se și în volumele de poezii *Lauda somnului* (1929) și *La cumpăna apelor* (1933). Predomină acum sentimentul tragic al înstrăinării, starea de nesiguranță, inerția și oboseala. Omul se simte depozat de fluidul vital, frustrat și însingurat (eul alienat).

Mottoul volumului concentrează simbolic marile teme abordate: timpul, moartea, cuvântul, neliniștea metafizică: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsoară destrămarea”. George Gană aprecia că poezia lui Blaga este „în zona ei centrală o lamentație atingând intensitatea tragică, un tipăt înăbușit, surdinizat al ființei umane amenințate de moarte” („Lirica lui Blaga”).

Universul este dominat de inerție („Nimic nu vrea să fie altfel decât este”), distanța dintre semnificat și semnificant se adâncește, „semnele de plecare” sugerează un exod spre natură „dinspre orașele peste care a coborât un peisaj apocaliptic” (Ion Bălu). Eul expresionist blagian se interiorizează, iar spațiul poetic aparține culturii românești folclorice.

Tema morții capătă accente metafizice, extincția apare ca imagine lăuntrică, strigătul este surdinizat, iar lirismul se concentrează într-o tragică neliniște. Moartea se transformă în „Marea Trecere”, pentru că prezența ei se simte în ritmul pulsațiilor inimii. Ideea apare în *Amintirea*, *Fum căzut*, *Un om s-upleacă peste margine*, *Elegie*, *Vrajă și blestem*.

Pentru poet, a te naște înseamnă a percepe tragicul propriei ființe, a simți vremelnicia trupului, iar omul cunoaște spaima în fața morții, pentru că sfârșitul înseamnă intrarea în anonimatul cosmic. „Mamă – nimicul – marele!” (*Din adânc*) Nostalgiei originilor, acelei dorințe de *regressus ad uterum* de care vorbește Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului* i se asociază negația gestului și a insului participant la universul alienat al „luminii”: „Mâna mi se oprește... Glasul mi se stinge”. Încercarea constantă de a reface relația cu o lume paradisiacă rămâne fără finalitate, căci nu există ieșire din mișcarea distructivă a „Marii Treceri”. Un vers din *Cântăreții leproși* rostește tragic: „Mistuiți de răni lăuntrice ne trecem prin veac”, iar în *Psalm* apare o patetică mărturisire: „Între răsăritul de soare și-apusul de soare/ sunt numai tină și rană”. O șansă de salvare ar putea fi creația, prin care

esența vieții s-ar dezvălui omului, iar amintirea existenței lui s-ar perpetua în fluviul timpului. Opera scoate insul din acțiunea nivelatoare a timpului: „Unde și când m-am ivit din lumină nu știu, din umbră mă ispitesc singur să cred că lumea e o cântare”.

Această a doua etapă a liricii blagiene prezintă mutația de la explozie la implozie, de la strigăt la tăcere, pentru ca mai târziu să atingă structura spunerii. Actul poetic este un act de comunicare, dar fără soluții clare, deoarece cuvântul, care este un semn convențional, închis, nu poate cuprinde complexitatea trăirii, infinitatea ca trecere. Cântărețul bolnav simte gustul amar al propriilor cuvinte: „Dar cuvintele sunt lacrimi ale celor ce ar fi vrut așa de mult să plângă și n-au putut” (*Către cititori*).

În *Psalm* apare sentimentul dureros că divinitatea este în esență mută, identică sieși, în afara comunicării: „Ești muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a),/ nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea”.

Paralel cu teama de cuvânt, universul poetic blagian se umple de semnul morții în momentul în care criza semnului poetic devine acută: pasărea sfântă, cocoșii apocaliptici, porumbeii proroci, păsările bolnave, păianjenii, șerpii, unicornul. Acestea devin semne-făpturi, păstrând un rest de mister, o latență, și alcătuiesc o mitologie arhaică, o hieroglifie sacră lipită de ambiguitățile cuvântului.

Subiectul poetic ia act de ruptura petrecută între sine și lume sau între laturile cuvântului, anxietatea crește, iar eul alienat se refugiază în anonim. Orizonturile salvării sunt mitul, somnul și erosul.

Cele câteva lucrări de inspirație erotică din etapa mediană a creației traduc sentimentul elegiac al pierderii iubirii: „În ce țărâm și în ce somn te-ai oprit?”. În spațiul arhaic însă, comunicarea cuplului este regăsită: „Copilo, pune-ți mâinile pe genunchii mei./ Eu cred că veșnicia s-a născut la sat” (*Sufletul satului*).

Satul și mitul alcătuiesc un spațiu de evaziune din mișcarea distructivă a „Marii Treceeri”, o alternativă simbolică față de civilizația traumatizantă care a dus la alienarea eului. Satul blagian este un spațiu poetic plasat în mit, în atemporalitate. Poeme ca *Peisaj transcendent*, *Veac*, *Pluguri* (volumul *Lauda somnului*) sau *Muntele vrăjit*, *Lumină din lumină* (volumul *La cumpăna apelor*) conturează un spațiu mitic al satului autohton, cu valorile lui etice, magice și tradiționale. Astfel, are loc mișcarea de retragere spre propria origine mitică, spre un timp veșnic în care viața și moartea sunt netraumatizante. În spirit modern, poetul încercase afirmarea unui eu individual.

Etapa a treia este deschisă cu volumul *La cumpăna apelor* (1933) și continuă cu volumul *La curțile dorului* (1938), în care poetul evocă nostalgic satul și lumea lui, realizând o mitologie a dorului de țară: „La obârșie, la izvor/ niciun drum nu se întoarce/ decât în chip de dor” (*Cântecul obârșiei*).

Satul, cuprins în orizontul mitic, reprezintă pentru poet o alternativă expresionistă față de orașul tentacular. Blaga mărturisea: „A trăi la oraș înseamnă a trăi în cadrul fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rânduielile civilizației. A trăi la sat înseamnă a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat de veșnicie” (*Elogiul satului românesc*).

Redescoperind universul arhaic, poetul reface legătura cu lumea, ajunge la „nostalgia abisală” despre care vorbea ca filosof: „Prin matricea stilistică suntem, într-o măsură cum nu visăm, ancorați într-o viață anonimă” („Orizont și stil”). *Paradisul în destrămare* se echilibrează printr-o „geografie mitologică” a satului, a mitului, prin somnul benefic sau prin erosul cu funcție de regenerare.

Momentul vindecării, al eliberării de „tristețea metafizică” este atins în ultima etapă, a patra, marcat fiind de volumul *Nebănuitele trepte* (1943), echivalent cu „eterna reîntoarcere”, conform tiparului mitic. Cosmosul bolnav, arată Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*, este urmat de un alt timp. Blaga însuși numește „schimbarea zodiei” acest început al unui nou ciclu existențial. Revelația produsă în conștiință este rostită poetic: „Ce cântec nemăsurat ! / Ca unui orb vindecat / lumea-n lumină mi s-a lărgit” (*Schimbarea zodiei*).

Viziunea asupra timpului se înseninează, eul numit acum „domestic” descoperă bucuriile simple, nesofisticate, hotărât să se supună ritmurilor firii, să redevină „unul dintre mulți”. El se integrează într-o ordine refăcută, trăiește sentimentul solidarității cu tot ce există, asimilând obiectele exterioare: „Iată-amurguri, iată stele. / Pe măsură ce le văd lucrurile-s ale mele” (*Cântec înainte de-a adormi*).

Volumul transmite plener, înaintea postumelor, un echilibru interior al eului, elogiind înnoirea ființei, într-un alt spațiu și alt timp. Tristețea tăcerii rămâne coborârea „nebănuitelor trepte” ce va duce spre moarte, însă clipa finală poate fi asumată pentru că ființa se perpetuează prin reîntoarcerea în ordinea firii: „Apoi ca frunza cobori. Și țărna / ți-o tragi peste ochi / ca o gravă pleoapă...” (*Epitaf*).

În concluzie, temele poetice blagiene, etapele parcurse și convulsiile trăite se organizează într-o spirală ce tinde spre absolutul creației, tocmai pentru că traduce tulburătoarea dialectică a umanului. Discursul expresionist, grav prin semnificații, drama ontologică a eului, aspirația spre absolutul cunoașterii, agonia morții, neliniștea metafizică, întoarcerea spre mitic și magic sunt repere ale unui univers inepuizabil ca substanță și sensuri.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii –
mister metafizic în metaforă poetică

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii deschide volumul de debut al autorului, constituindu-se într-o artă poetică explicită, în care poetul își exprimă, într-o manieră inedită și ușor polemică, concepția asupra sensurilor cunoașterii, a relației creatorului cu universul și a mijloacelor de care dispune spre a-și îndeplini menirea și vocația. Poezia are influențe expresioniste, evidente prin sentimentul absolutului, tensiunea lirică și exacerbaria eului creator.

Opera nu poate fi separată, ca mesaj, de viziunea blagiană asupra conceptului de *mister*. Pentru poetul din Lancrăm, lumea este o imensă și perpetuă taină, de a cărei conservare depinde fericirea universală. Atitudinea omului în general, în fața acestei provocări, trebuie, consideră Blaga, să dezvăluie o grijă și o responsabilitate aproape intime față de substanța universului, metamorfozată diferit.

Titlul, adevărată declarație poetică, impresionează prin fermitatea în care este prezentat eul creator. Pronumele personal „eu” nu este întâmplător plasat în titlu și reluat ca atare în incipitul poeziei, ci se constituie într-un argument indubitabil al asumării de către eul creator a unei condiții estetice bine definite. Metafora revelatoare „corola de minuni a lumii”, implicând și o sugestie simbolică, referitoare la forma corolei, dar și la sensul biologic al acesteia, sublimează cu o mare simplitate un întreg orizont de sensuri.

Poezia este structurată sub forma unui discurs liric unitar, în care ideea este explicitată fluent, în secvențe articulate prin tehnica ingambamentului. Absența strofelor, versurile inegale, lipsa ritmului și a rimei nu reprezintă doar premise ale prozodiei moderne, absolut liberă, ci și condiții ale modelării logosului după imperatiile subiective, interioare ale autorului.

Textul se constituie sub forma unei pendulări între două modalități de cunoaștere a lumii, subtilă antiteză între cunoașterea luciferică, având ca scop conservarea și potențarea misterului, și cea paradisiacă, rațională, cerebrală, năzuind spre eliminarea tainelor lumii. Se nasc, astfel, serii antonimice: pe de o parte „nu strivesc”, „nu ucid”, „sporesc”, „îmbogățesc”, iar pe de altă parte „sugrumă”.

În prima secvență lirică, poetul se imaginează ca un călător ce parcurge un destin lumesc și poetic, punctat cu permanente revelații. Așa se explică acele taine, „ce le-ntâlnesc în calea mea”. Enumerația „în flori, în ochi, pe buze ori morminte” dezvăluie, prin cele patru simboluri, fețele esențiale ale existenței și ale cunoașterii. Florile trimit către frumusețea efemeră și cunoașterea senzorială, ochii deschid perspectiva cunoașterii contemplative. Buzele închid, ca simbol, taina sărutului – de aici, cunoașterea prin eros –, dar și a rostirii, a logosului, în timp ce mormintele, amintind de „Marea Trecere”, încheie această înșiruire cu o meditație asupra misterului ontologic ultim, moartea.

A doua secvență lirică începe cu sintagma „lumina altora”, asociată cu verbul-predicat „sugrumă”, a cărui forță emoțională derivă din radicalismul expresiei. „Vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric” este o interesantă metaforă, bazată pe redundanța semantică, dacă se are în vedere faptul că toate cele cinci cuvinte se încadrează în același câmp lexical. Această tehnică a potențării semnificațiilor are și o valoare analitică, dat fiind faptul că autorul se ferește să numească o realitate, preferând să o descrie. Prin conjuncția coordonatoare adversativă „dar” se marchează din nou opoziția fundamentală a textului.

Metafora pe care o alege Blaga ca fundament al demonstrației lirice este lumina, veritabil mit personal, întâlnit și în alte texte ale sale, în asocieri cu iubirea, geneza universului, creația, viața, trăirea pasională etc. Poetul este ipostaziat în relație cu „lumina mea”, sintagmă în care intuim modelul cognitiv și estetic la care aderă pe deplin. Prin comparația amplă „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna” – autorul proiectează demersul său creator sub zodia inefabilului. Dacă lumina solară, diurnă revelează formele, obturând, în schimb, esența, cea selenară are efect invers: estompează contururile, dar potențează sensurile. Este ceea ce și poetul năzuiește să

întreprindă prin arta sa. „Întunecata zare”, epitet metaforic în inversiune, cu valențe oximoronice, induce la nivelul semnificațiilor un paradox ce poate fi extins asupra întregii lirici blagiene. „Fiorii” de care vorbește poetul în următorul vers sugerează emoția inerentă actului poetic. Prin sintagma „sfânt mister” se creează sugestia sacralității care însoțește „nenumitul”, acele resorturi profunde ale existenței care trebuie păstrate egale cu ele însele.

Ultimele două versuri aduc o lămurire acestei pledoarii pentru frumos realizate de Blaga, care își motivează năzuința estetică prin iubire: „Căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte”.

În concluzie, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* reprezintă pentru poezia românească interbelică – și nu numai – un reper de artă poetică generată de o conștiință artistică depășind cu mult granițele stricte ale poeziei. Așa cum arată criticul Dumitru Micu, în lucrarea „Lirica lui L. Blaga”, „el gândește vizionar și trăiește problematizând. Volumul *Poemele luminii* este cartea unor trăiri, a unor experiențe sufletești”, iar punctul de plecare al întregii demonstrații literare și al construcției mitico-poetice îl reprezintă poezia de față.

Gorunul – elegie înfiorată a morții

Blaga este un tulburător poet al morții, temă care străbate întreaga sa creație și care dă substanță viziunii expresioniste asupra lumii, așa cum reiese mai ales din volumele *Poemele luminii*, *În marea trecere* și *Lauda somnului*. Confruntarea cu neantul dă naștere unor atitudini contradictorii, de la neliniștea tragică luând forma tânguiri de bocet („Mamă – nimicul – marele!” – *Din adânc*) până la împăcarea elegiacă cu gândul morții (*Gorunul*).

Inclusă în volumul *Poemele luminii*, poezia *Gorunul* este cea mai cunoscută elegie pe tema morții din creația lui Blaga, fiind dominată de ideea seninătății cu care eul liric își contemplantă presentimentul alunecării lente în neființă. La o primă lectură, poziția poetului pare să fie aceea de receptacul, în orizontul cunoașterii dictate de suflet, adevărată iluminare a destinului individual: „În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn”. Starea aparentă de liniște va fi asumată de conștiința autorului, ce poartă în sine tensiunea întrebărilor privind raportul om/cosmos: „îmi pare/ că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge”. Ritmul netulburat al universului curge în vinele omului.

Arbore ocrotitor, ca și teiul eminescian, gorunul crește firesc în peisajul lăuntric al sinelui artistului, care captează o ipostază a primordialității naturii. Astfel, într-un univers al semnificării, acest copac purificat, spiritualizat poartă în sine o „taină”, singura cale de comunicare cu universul primordial. În planul sensibilului, interogația din a doua strofă – „de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace” – sună ca o garanție a unității ființei cu materia cosmică. Departe de a fi elementul unui simplu peisaj real, simbolicul gorun este un element viu, o „margine” între finit și infinit, proiectându-se în spațiul poetic al ultimei strofe ca un copac mitic, element purtător

de sens. Maiestatea și permanența lui – „crește-n trupul tău sicriul,/ sicriul meu” – copleșesc echilibrul fragil al existenței, actualizând o proiecție a morții asupra vieții, asemenea lui Rilke: „Când arzătoare viața/ ne-o credem în toi,/ moartea, în miezul ființei/ plânge în noi” (*Epilog*).

Strofa a treia, concluzia, supune puterea simțirii unei discrete revelații a „misterului” ascuns în starea de lăncezeală a sufletului „învins” la umbra gorunului. Sentimentul de integrare în natură, în cosmos nu este o atitudine pasivă, ci angajează un mod specific de a trăi, în care existențialul și umanul, „cu fiecare clipă care trece”, se vor putea împlini în marele univers. Ipostaza „liniștii” și valoarea concretă a substantivelor „scânduri” și „sicriu” sunt sugestii ale existenței, iar starea de după moarte („o simt pesemne de acum”) este marcată de creșterea într-un decor final a „sicriului”, ce se prezintă pe sine ca temporalitate.

Construcțiile dubitative „O, cine știe?”, „poate...” cresc dramatismul căutării unui sens al vieții. Această pendulare între vagi dubitative („îmi pare”, „de ce”, „poate că”, „pesemne”) dezvăluie când ființa, sub semnul efemerului, când eterna „neființă”. Poetul „aude” vag în limpezi depărtări, apoi „simte” în trup creșterea presimțirii morții – aspirație către armonie. Ca afirmare a acestui ideal, sentimentul trecerii către neființă înglobează ecouri din spațiul nedefinit al eului perisabil.

„Marea Trecere”, susținută lexical de verbe la indicativ prezent („aud”, „bate”, „îmi pare”, „curg”, „mă-nvinge”, „zac”), alternând viitorul („vor ciopli”, „voi gusta”) cu certitudinea prezentului („simt”, „crește”, „picură”, „trece”), se pune în scenă, inundând totul, până la nivelul suprem al postexistenței. Fuziunea prezent-viitor într-o „realitate” cosmică din „ruga” blagiană către zeul pădurii (în accepțiunea lui Hölderlin, fiecare copac este un zeu) se împlinește în „pacea” finalului, creând o viziune de echilibru. Cele două destine paralele se împlinesc, liniștea eternă, „picurând” insinuant cu mișcări lente, va copleși ființa în totalitatea ei. „Ideea” premeditată a dispariției echivalente cu permanența în orizontul transcendenței se întrevede dintr-o imagine „răsturnată” din strofa a doua, unde poetul este obiect al unui contact afectiv cu Ființa la nivelul senzațiilor („îmi pare”, „simt”).

Procesul devenirii se recunoaște și la nivelul lecturii poetice a textului, sensul cuvintelor relevându-se nu în spațiul fizic al lecturii sintactice, „narative”, ci în orizontul misterului. Aspirația termenilor este tot spre refacerea unității primordiale, dovadă solemnul cuvânt „pace”, care transmite fiorul tăcerii din și în care se trag înseși cuvintele. Se poate vorbi de o corespondență *cuvânt – entitate umană*, pe aceeași idee că neființa în care intrăm în final – „și mut/ ascult cum crește-n trupul tău sicriul” – nu-i alta decât cea primordială.

Definindu-și alunecarea în neființă, eul poetic se conturează treptat de la „limpezi depărtări” la „turnul” cu clopot, la „gorunul” „cu frunza jucăușă”, trunchi, inimă, trup, la „sicriul meu”, într-o continuă devenire. Pentru un poet al marilor întrebări ale conștiinței, cuvântul-cheie „clopot” apare ca simbol al vieții „ca o inimă”, măsurându-și mărginirea de care este guvernat. „Sicriul meu”, sintagmă funebră, nu este receptat dureros, ci implică o atitudine detașată, întrucât eul nu mai are nimic subiectiv, fiind astfel o absență prezentă.

Autorul *Poemelor luminii* descifrează, străbătut de înfiorări, o stare sufletească, un impuls al setei de absolut. În plan formal, artistul optează pentru reprezentări în care elemente concrete („turn”, „clopot”, „vine”), împletite cu valențe umane („piept”, „inimă”) și abstracte („pace”, „liniște”), vor putea fi receptate pe măsură ce materializează o atmosferă transcendentalizată.

Tensiunea emoțională este marcată din nou, în final, prin repetarea apelativului „gorunule din margine de codru”, constituit ca punte de comunicare între sine și cosmos. Cele trei strofe corespund evoluției de la un stadiu embrionar al acestui „duh” original spre interogații și frământări de conștiință problematizantă și, în final, spre o stare de puritate incipientă: „o simt pesemne de acum”. „Încorporare” a acestei stări inefabile, moartea dobândește sinonimia „viață”.

Poezia de față cuprinde elemente ale elegiei, lirismul acestui monolog poartă în subtext asemănări cu marea dorință din eminesciana *Mai am un singur dor*, ce se împlinește abia odată cu reîntoarcerea la matca originară. În ambele spații poetice, versurile finale sfârșesc prin a închipui imaginea mirificului tărâm, purtător al unor valori mioritice, dar, spre deosebire de balada populară, seninătatea lui Blaga apare ca rezultat al intuirii lumii dintr-o perspectivă cosmică.

Măiestria poetică a lui Blaga constă în supunerea rostirii față de modul elegiei, pe un ton solemn și profund. Sensul vizat, un raport direct cu absolutul, implică o rară puritate a versurilor „prinse” în lanțuri enunțiative, în care ingambamentul va avea un efect stilistic superior prin ondularea frazei cu pauze neașteptate. Ritmul general contaminează prin mișcarea lui gravă. Traducând comparația „ca o inimă un clopot”, poetul sparge tiparele formei tradiționale, iar simplitatea și naturalitatea versului liber sugerează eul dezmărginit.

Dincolo de planul filosofic secundar, poezia accede în lumea atextuală a propriei realități, iar problematizarea sentimentului ce se infuzează din substanța formelor de conținut vizează trăirea poetică a creației blagiene în ansamblu. Magician al versului, Lucian Blaga va apropia opereii eternitatea, impunând acesteia timpul artei sale. Cuvintele ca dispersare în multiplicitatea sensului (stadiu paradisiac) vor atrage noi și noi lecturi, căci „după o poezie adevărată nu se pune niciodată punct”.

Paradis în destrămare – viziune expresionistă în spațiul poetic

Poemul *Paradis în destrămare* este o amplă metaforă a înstrăinării poetului de condiția magică, după cum universul însuși devine un teritoriu pustiu, demitizat, desacralizat. Materia este opacă, sabia „portarului înaripat” este un „cotor de spadă”, un dublu transparent al poetului care și-a pierdut harul și calea de acces spre adevărul ultim. Serafimii au „părul nins”, îngerii putrezesc „sub glie”, pentru că și sacrul este atins de semnele trecerii, iar poveștile și, odată cu ele, paradigma mitului vor seca în țărână. Greutatea aripilor coboară arhanghelii spre adâncul teluric. Se repetă, în alți termeni, ideea căderii albatrosului baudelairian, împiedicat în propriile aripi. Frigul se instalează în fostul paradis, iar taina, minunea „corolei”, ca semn al

paradisului, coboară în trepte spre destrămarea fiorului magic și a unității lumii. Ion Pop califică acest „paradis în destrămare” drept „un univers lepădat, o lume în care comunicării cu ființa i s-au substituit închiderea, opacitatea, obstacolul”. O lume vlăguită, lipsită de sevele vitale care animau creaturile și însuși sufletul poetic, o lume atinsă de o boală misterioasă se instalează în spațiul poetic, care nu mai are nici vechea geometrie sacră, nici legătura cu o simbolică vatră originară arhetipală, sursă a fluidului magic și tipar al unui spațiu mitic securizant.

Poetul dă glas unei „tristeți metafizice”, traducând liric prin simboluri existențiale o „stare de spaimă secretă și disperare rece”. Tinzând spre o lume a suprarealului, el „desenează” peisaje în vâlvătăi, văzute de „ochiul interior”, atâta vreme cât „nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet” (*Zări și etape*). Criticul George Gană aprecia că poezia lui Blaga este „în zona ei centrală o lamentație atingând intensitatea tragică, un țipăt înăbușit, surdinizat al ființei umane amenințate de moarte” („Lirica lui Blaga”).

Luminozității și transparenței, avântului și zborului, trăirii extatice în universul sacru, paradisiac li se opune acum o lume mitică lecturată și conotată în negativ. Trecerea de la căldură la frig („îngeri zgribulind”), de la plinătate la goliciune („îngerii goi”, fântâni fără apă), de la vibrația poveștii la trupul „secat” de poveste și dizolvat în țărână se încheie dramatic cu imaginea unui peisaj întreg intrat în putrezire: „odată vor putrezi și îngerii sub glie,/ țărâna va seca poveștile/ din trupul trist”.

Apartinând celei de-a doua etape de creație, poezia *Paradis în destrămare* respectă tendința generală de interiorizare, versurile construindu-se ca niște nocturne în care sufletul bântuit de tristețe metafizică se refugiază din fața necunoscutului. Față de „geografia mitologică” din volumul din 1921, care construia un spațiu-matrice, arhetipul spre care eul poetic se orientează pentru a reface inocența originară, în aceste versuri se remarcă degradarea unei geografii mitologice. Trecând „printre sori vecini”, porumbelul sfântului duh stinge cu pliscul cele din urmă lumini, sugerând apocalipsa, apele din fântâni refuză gălețile serafimilor îmbătrâniți pentru că au căutat adevărul, arhanghelii se plâng de „greutatea aripilor”, pentru că natura întreagă s-a degradat. Așadar, sacrul este desacralizat sub apăsarea unei viziuni tragice asupra existenței și chiar asupra transcendentului.

Apa vie, care simboliza viața elementară și magia ei, dar și oglinda reflectării gândului omenesc, se umple de semnele negative ale degradării, după cum ultimele lumini se sting, moarte a sensurilor pe care poetul, cu investitura sa magică, putea să le citească și să le reveleze înainte de a trăi „boala” ființei, născută din criza ontologică.

Simbolurile căderii, ale trecerii sunt completate de imaginea grotescă a păianjenilor, simbol al stăgănării și al morții. „Paradisul în destrămare” este un univers „lepădat” (*Scrisoare*). Un sens ascuns al versurilor vizează dezechilibrul omului problematic care, actor într-un spectacol al desacralizării lumii, tânjește totuși după „arhitectura” ei originară. Poezia oferă o imagine emblematică a unui univers ce poartă pecetea descompunerii spațiului arhetipal.

Paradisul, în concepția blagiană, era cel panic din volumul *Pașii profetului* (1921), în care făpturile țineau loc de cuvânt, fiind ele însele semne. Aici degradarea semnelor reprezintă o destrămare a ființei, o decădere în trepte descendente, ce se pot urmări în gradația simbolurilor poeziei: „portarul înaripat”, „serafimii”, „arhanghelii”, „porumbelul”, „îngerii goi”, „păianjenii”, „țărănă”, „trup”.

Destrămarea peisajului, care trimite la nesiguranța omului și la drama cuvântului, exprimă viziunea expresionistă a poetului, în care boala este înțeleasă ca semn al „crizei gnoseologice” (Ovid S. Crohmălniceanu). Despre această criză a timpului, Georg Heym spune că este boala de „a trăi la sfârșitul unei zile cosmice, într-o seară care a devenit atât de înăbușitoare, încât abia mai poți respira duhoarea putrefacției ei”.

Titlul poeziei este un simbol vizând interiorizarea și spiritualizarea „peisajului”, astfel că peste poezie adie efluviile unei agonii cosmice, iar la Blaga această sugestie expresionistă înseamnă că universul s-a metamorfozat în conformitate cu viziunea tragică a ființării în orizontul misterului.

Poezia poartă semnele unei creativități tragice, resimțită din interiorul poeziei expresioniste. Întreaga creație blagiană se raportează la categorii ca „transcendentul”, „cosmicul”, „originarul”, „miticul”, „dionisiacul”, „apocalipticul” – elemente tipic expresioniste. Dar expresionismul nu a fost numai o dezlănțuire de energii și forțe spirituale, ci și o întoarcere spre simplitate, spre esențialul lucrurilor. Cuvintele i se par false, existența în cuvânt este dramatică, impunând poetica expresionistă a nontrăirii.

Pentru că este atât de profundă, poezia blagiană reprezintă un teritoriu inepuizabil de simboluri, mituri poetice, metafore dense prin care eul liric încearcă traversarea unui traseu existențial sinuos. De fapt, duhul interior al acestei poezii nu se poate dezvălui total, pentru că, după cum mărturisește autorul în *Elanul insulei*, o poezie se aseamănă cu un vas de sticlă: „trebuie să pară făcută pe dinăuntru”, „din grația unică a unei respirații ce se retrage apoi în el fără a-l sparge”.

Ion Barbu

Repere ale creației

Modernismul se afirmă plenar în poezia românească interbelică prin creația lui Ion Barbu, o apariție singulară într-un context cultural puțin pregătit pentru receptarea unui lirism dificil, deseori ermetic. El își cucerește un loc aparte prin sinteza lirică, mereu mai concentrată a elementelor abstracte cu inspirația spontană și concretul senzorial, prin asimilarea modelelor romantice, a motivelor folclorice, a poeticilor magice, transpuse într-un limbaj poetic neologic, elevat, esențializat.

Poezia barbiană este în ansamblul ei o metaforă, poetul utilizând simboluri consacrate și proprii într-o materie lirică sublimată. Scriitorul cultivă o mistică a cuvântului, apelând la puritatea emoțională a simbolurilor și la exprimarea eliptică, astfel că poeticul se identifică prin desfacerea lui de elementele impure.

Matematician de profesie, Ion Barbu valorifică limbajul matematic (cifra reprezintă un model al simbolului poetic) încercând să reprezinte un mister geometric fie pe calea metaforei, fie pe calea cifrului matematic. Din matematică a preluat principiul combinării și permutării, tradus într-o sintaxă complexă, greu descifrabilă.

Ion Barbu își permite mari libertăți de limbaj și de tehnică artistică, imprimând versurilor un caracter ermetic: gust pentru cuvântul rar sau neologic, cuvinte create ad-hoc, suprimarea conjuncțiilor și a prepozițiilor, saturație de termeni abstracți, cu sugestie de muzicalitate, trădând o mare importanță acordată învelișului sonor.

Poetul creează o sintaxă poetică originală, cu dislocări, elipse, pentru a ilustra ideea că poezia sa, „atitudine de vis și extaz”, se vrea o explorare textualistă a unui discurs care elimină sentimentalitatea.

Într-un lirism inițiativ, cuvintele sunt transformate în simboluri, în coduri, investindu-le astfel cu mai mult mister, pentru a exprima un mesaj cu rezonanțe cosmice, telurice, ideale (obiectul este sublimat până unde îngăduie arta, „restabilirea unei ordini pe planul al doilea”, poezia inițiază în această ordine prin imagini esențiale și, uneori, muzicale).

Pitorescul folcloric de tip balcanic, limbajul ușor arhaic și popular sau termenii neologici (științifici), sintagmele-simbol, câmpurile semantice ermetice, jocul de metafore-semn, concentrarea maximă a ideii poetice, dislocările, inversiunile, elipsele, structurile sintactice savante, prozodia modernă evidențiază virtuozitatea poetului matematician într-o poezie care permite accesul numai prin revelație și inițiere.

Un joc al formei, al imaginii, poezia ca stare de intelectualitate se combină cu simplitatea, pitorescul magiei populare în poeme cu caracter narativ-filosofic, topind în creația sa formule abstracte, criptice, exerciții de fantezie șocante care fac din poezie un „pitagorism poetic”.

Teme predilecte ale creației sale sunt cunoașterea, meditația gravă asupra avatarurilor ființei, de la desfacerea din somn, trecerea prin dragoste și viață până la intrarea în cosmosul organizat numeric; inițierea în cunoaștere (a naturii, cosmosului, vieții, iubirii și creației); geneze și prăbușiri cosmice, raportul creat/increat; miticul și magicul folcloric. Dintre *simboluri figurative* se disting: melcul, oul, nunta, râpa, somnul, cercurile de mister, jocul, oglinda.

Unitatea lirismului barbian se relevă din construcția originală, aproape geometrică, urmând o traiectorie circulară spre poezia absolută, centrată pe sine însăși. În studiul antologic intitulat *Ion Barbu*, Tudor Vianu clasifică etapele creației în trei categorii.

I. *Etapa parnasiană* cuprinde poeziile publicate între 1919 și 1921, în revista *Sburătorul*, poeziile cizelate, rafinate artistic, fără exprimare confesivă directă. Autorul recurge la simboluri mitologice, livrești, prezintă peisaje geologice, mineralizate sau luxuriante prin germinația vegetală.

Lava sugerează o geneză miraculoasă, cu viziuni cosmogonice, pământul fiind cristalizarea acesteia. *Munții* trimit la un elan împietrit, un ecou dintr-o „altă întocmire”. *Banchizele* evocă ținuturi reci, viziuni ale originarului.

Eugen Lovinescu remarca „forma parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu un ton grav, de gong masiv – într-un cuvânt, o muzică împietrită”.

Substanța versurilor ascunde însă emoțiile eului liric, pasiunile unui suflet romantic ce se exprimă uneori prin simboluri, prin masca trăirii dionisiace. Copacul vrea să bea „licoarea opalină”, sfărâmând zenitul într-o tentativă de transcendere a terestrului, după cum în poeziile *Panteism*, *Dionisiacă* se revarsă energetismul, tehnicul, topirea orgiastică în regnurile naturii. Influența lui Nietzsche este evidentă, poezia are stilul „parnasian, sentențios și solemn”, este „frumoasă în elevația ei, într-o tristețe a marilor probleme, prin nostalgia recilor ținuturi ale eternității și printr-un inedit lirism astronomic” (G. Călinescu).

Umanizare este un text profund sugestiv, ilustrând drumul simbolic al eului dinspre „Castelul de gheață” al gândirii spre „caldul pământ de miazăzi”, semn al afectului, al luminii și căldurii vitaliste. Imaginile sunt expresive, cosmosul devine muzical, spiritul coboară în teluric, în „luturi pieritoare”, iar „euritmia” formelor topește domul gândirii.

II. *Etapa baladescă și orientală* se caracterizează prin structuri narative și descriptive ample, valorificarea folclorului balcanic, a sugestiilor muzicale baladești, cuprinzând poemele publicate între anii 1922 și 1925 (*După melci*, *Riga Crypto și lapona Enigel*, *Domnișoara Hus*, *Isarlîk*, *Nastratin Hoge la Isarlîk*).

Aceste balade culte descriu o lume de un pitoresc balcanic dens, provenit din textele lui Anton Pann.

După melci tratează tema des-facerii din somn, a genezei provocate de inocența copilului prin magia cuvântului. Ca ritual inițiativ, poezia urmărește ciclul cunoașterii parcurs de copil: declanșează prin descântec manifestarea unei latențe, folosește nesăbuit magia cuvântului, jocul de limbaj și descoperă tragismul ascuns în existență – drumul iremediabil spre moarte –, tragismul cunoașterii, „cândoarea înșelătoare a limbajului” (Marin Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu*).

Riga Crypto și lapona Enigel este o baladă cu aspect medieval, cu ritmuri de descântec popular, unde drama lui Crypto reia drama melcului. Într-un registru al opozițiilor (umbră/soare, întuneric/lumină, sterp/creator), se constituie drama naturilor ireconciliabile, a atracției fatale spre o lume inaccesibilă, opusă propriei esențe.

Domnișoara Hus este curtezana de altădată, eroina unui ritual magico-erotic de invocare a iubitului mort. Magia limbajului apare aici în incantațiile straniei, prelucrare a „descântecului de fetie” „din stratul obscur al folclorului nostru” (Tudor Vianu, *Ion Barbu*). Sugestiile uraniene, imaginile cosmice, dublate de derizoriul condiției umane, poeticile magice cu „păsat”, cu „mălai”, cu „coada lingurii de lemn” construiesc o viziune poetică unică, aceasta culminând cu apariția „ibovnicului uituc”. Este o meditație gravă asupra aventurii Ființei, „tragică sublimare a corporalului în transcendent”; „dorința de extincție a domnișoarei Hus este o aspirație pură spre reintegrarea prin moarte” (Marin Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu*).

Isarlîk este o cetate fabuloasă, cu peisaje orientale, contrastante, cu o lume zgomotoasă, așezată „la mijloc de rău și bun”, într-un echilibru perfect. Aceasta este Mecca lui Ion Barbu, locul poeziei, al artei, al spiritului, coordonata orientală, balcanismul viziunii fiind ridicate la o valoare metafizică absolută.

În „durata lumii turce” (orientale), poetul descoperă treptat afectul, trăirea ce lipsea poeziei sale, lirismului rece, parnasian din prima etapă a creației sale.

Același spațiu mitic, un Balcan spiritualizat, este prezent și în *Nastratin Hogea la Isarlîk*, filonul oriental deschide un spațiu liric nou. Poezia este un alt nivel de inițiere în spiritualitatea orientală, Nastratin este înțeleptul Orientului, un profet ce oficiază un ritual – sacrificiul inițiativ. Pentru a atinge cunoașterea absolută, Hogea suspendă ritmurile vieții, se autodevotă în tăcere: „Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el”. Simbolurile figurative, limbajul pitoresc, de o concretețe plastică, formulele aparent narative, dar atinse de un lirism adânc, stilizarea folclorului în texte de autentic fior dramatic, existențial asigură originalitatea și valoarea estetică a acestei etape.

III. *Etapă ermetică* încheie cercul creației barbiene cu poemele dificile, întoarse spre propriul lirism elevat și esențializat, poeme scrise în anii 1925-1926. *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Uvedenrode*, *Din ceas, dedus...* etc. sunt versuri de un ermetism cert fie la nivelul simbolurilor, fie datorită sintaxei poetice. Poetul s-a desolidarizat de „poeziă leneșă” pe care a repudiat-o mereu pentru absența tensiunii spirituale, pentru sinceritatea și naivitatea discursului. Spațiul poetic este acum „lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul, este o pură direcție, un semn al minții” (Ion Barbu).

Oul dogmatic ilustrează preocuparea pentru geneză, pentru miracolul creației. Albușul, elementul feminin, pasiv, se întâlnește cu gălbenușul, „plodul” activ, la „polul plus”. Oul imită în micul univers geneza, viața și moartea, el este „palat de nuntă și cavou”, este „sterp”, fără rod sau „viul ou”, imagine a increatului, a vieții latente pure, pentru că „vinovat e tot făcutul, / Și sfânt, doar nunta, începutul”. Semnul tragic al „făcutului” se opune sacralului primordial, după cum și „nunta” spiritului cu sensurile existențiale este o ultimă rezonanță a sacralității universului.

Uvedenrode este un alt spațiu-sinteză al nunților, al cunoașterii sau creației; este un simbolic Olimp retras din temporalitate, din accidental sau efemer. Un text extrem, de un modernism derutant, scris „sub obsesia unei clarități iraționale”. Această „râpă a gasteropodelor”, teritoriu „suprasexual” și „supramuzical”, ascunde un erotism straniu tratat rapsodic, dar și o evadare în vis, o cufundare a eului liric în increat, într-o viziune panteistă. Sensul solar trimite spre un loc al procreației cosmice (unire solară a erosului cu intelectul), al cunoașterii absolutului.

Ritmuri pentru nunțile necesare reia motivul nunții, al sintezei contrariilor. Valorificând sugestii din științele exacte și din cele oculte, textul este o inițiere în taina roților interioare: roata Venerei (simbolizând iubirea, cunoașterea senzuală), roata capului (legată de Mercur, simbol al rațiunii) și roata Soarelui (cunoaștere

totală, prin creație). Abia aici se va săvârși nunta simbolică a eului ca act magic, sub protecția soarelui. Se poate intui aici o schemă a conversiunii sufletului apropiată de căile pe care le indica mistica neoplatoniciană. Creația se dispune în mai multe etape ascendente, pornind de la materie, trece prin suflet, rațiune și ajunge la principiul suprem și unic al divinității.

Semnificațiile astrologice ale acestei simetrii siderale se intuiesc și în devenirea poeziei barbiene care se desprinde de contingent („închisoarea Geei”), trece prin erosul dionisiac, prin zona intelectului pur (sterilul Mercur) pentru a putea ajunge în „cămara Soarelui”, la „ekstază”.

Imaginea poeziei, a creației ca „joc secund”, ca provocare a intelectului, dar și rostire a trăirii, a emoției se definește în aceeași manieră ermetică, esențializată în poezia *Din ceas, dedus...* Rigoarea și lapidaritatea matematică exprimă, de fapt, latura metafizică a artei, jocul real/ideal, numen/fenomen, ieșirea din lumea experienței spre una purificată, o suprastructură ideală reprezentată de spațiul poetic.

Din ceas, dedus... – imaginile artei în oglindă poetică

Modernismul barbian se definește prin raportare la ermetism, direcție promovată în perioada interbelică prin volumul *Joc secund*. Poet inedit și imprevizibil, Barbu a excelat în explorarea zonelor intangibile ale limbajului, pe care l-a forțat să exprime sensuri greu descifrabile de către un lector neinițiat.

Dacă istoria literară vorbește de un pariu adolescentin între liceanul, pe atunci, Dan Barbilian și viitorul estetician Tudor Vianu, prin care cel dintâi se angaja să facă dovada sensibilității de excepție a matematicianului pe tărâmul poeziei, critica literară a consacrat definitiv în diacronia literaturii române valoarea de reper absolut a operei autorului. De fapt, poetul conduce lirismul într-un punct de maximă tensiune, dincolo de care acesta ajunge la negarea de sine. Această viziune se naște din convingerea profundă că „o sensibilitate superioară se naște din inteligență”, tot așa cum, „la începuturi, inteligența pare a se fi născut din puterea de a simți”.

În monografia dedicată operei barbiene, Tudor Vianu identifică trei etape de creație ale autorului. Ultima etapă este și cea mai reprezentativă, prin ermetismul asumat ca un model estetic veritabil de către autor, care își reneagă chiar toată creația anterioară, rezumând-o la un banal „exercițiu stilistic” ce a pregătit apogeul eului său creator.

În această ultimă etapă se încadrează și poezia *Din ceas, dedus...*, artă poetică deschizând volumul *Joc secund* (1930). Este un text unic între artele poetice românești prin densitatea simbolurilor ce trimit și către alte domenii ale gândirii: geometrie, filosofie, astronomie. Așa cum arată G. Călinescu, „este un ermetism veritabil, (...) într-o lirică de mare tensiune”. Eugen Lovinescu, promotor al modernismului prin cenaclul și revista *Sburătorul*, definește ermetismul ca „o tendință de refulare a lirismului, fie prin abstracția fondului, fie prin simple mijloace de expresie reținută, discretă sau voluntar torturată, eliptică, cu asociații de idei strict personale, ce

transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucișate”. Ca și Paul Valéry sau Stéphane Mallarmé, Ion Barbu consideră că „un poem trebuie să fie o serbare a intelectului”, adresat spiritelor alese, rafinate.

Poemul *Din ceas, dedus...* este integrat de Vianu în tematica mitului oglinzii, pentru că arta înseamnă reflectare, ieșire din lumea experiențelor imediate și intrare într-o suprealitate ideală. (Tudor Vianu vorbește despre patru teme specifice la Barbu: mitul oglinzii – *Joc secund*; spiritualismul – *Ritmuri pentru nunți necesare*; treptele viziunii – *Timbru*; poezia ca joc de limbaj – *Uvedenrode*.)

Însuși autorul definește spațiul poetic drept „o lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru”. Se creează așadar toate premisele unei arte poetice care relansează conceptul de *poezie*, în consonanță cu direcțiile promovate de Hugo Friedrich în „Structura liricii moderne”, unde vorbește despre îndepărtarea poeziei moderne de concret, de sentimentele obișnuite, de registrul uman în genere și de renunțarea la „inteligibilul limitativ”, de unde derivă și polimorfismul interpretărilor.

Textul este organizat sub forma unui monolog liric cu valențe descriptive, structurat în două catrene cu rimă încrucișată, ritm parțial iambic și măsură de 13-14 silabe.

Primul vers introduce tema timpului în relație cu arta. Poetul caută în real, în temporalitate, sugerată prin substantivul „ceas”, frumosul ca obiect al creației, al meditației lirice profunde, pe care îl răsfrânge, îl oglindește în intimitatea spiritului și a sensibilității sale, transformându-l într-un „joc secund, mai pur”. Ieșind din sfera concretului, obiectul artei devine etern, intrând în „mântuit azur”. Altfel spus, se sustrage perisabilității, morții, rămânând un simbol al contemplației veșnice. Barbu preia difuz sugestiile filosofice ale lui Platon referitoare la faptul că arta este o copie a lumilor reale sau o replică la acestea, iar ele, la rândul lor, sunt metamorfoze ale ideilor eterne, arhetipale. În consecință, fiind o copie a copiei, arta devine o reflectare la puterea a doua a realității.

Adjectivul participial „dedus”, în asociere cu metafora paradoxală „adâncul acestei calme creste”, conturează și vizual imaginea creației, care transferă realitatea concretă, obiectuală într-o stare de spirit și un pretext de meditație. Scoasă din contingent, arta înseamnă salvare de macularea materialității. „Grupurile apei” este o sintagmă cu valoare metaforică, trimițând spre ideea de ordine, instituită de poet într-un univers haotic.

După ce în prima strofă este conturat, prin sugestie și simbol, universul-premisă al contemplației poetice, în cea de-a doua discursul liric se concentrează mai degrabă asupra intimității actului creației. Dacă realitatea se înalță în zenit, replica ei artistică va coborî în profunzimile nadirului, ascunzând o latență de sensuri, pe care spiritul uman nu le va stăpâni pe deplin niciodată.

Artistul are menirea, consideră Barbu, de a conferi ordine și sens lumii: „Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate”. Harfa sau lira, simbol orfic, este în consonanță cu acel „cântec” ce figurează poezia, cu trimiteri evidente la mitologia Antichității. „Zborul invers”, metaforă a adâncirii semnificațiilor, creează perspectiva posibilităților nelimitate ale cititorului de a interpreta un text poetic. Persoana a II-a, reprezentată

prin verbul „pierzi”, este o subtilă invitație adresată lectorului de a reflecta la sensurile acestui manifest estetic.

Ultimele două versuri au la bază o amplă comparație între creație și mare, având ca fundament similitudinile celor două realități. La fel cum marea este o întindere nesfârșită de apă, o pânză fluidă ce încântă privirea, dar ascunde taine de nepătruns, tot așa poezia este încriptată în metamorfozele Logosului, astfel încât dialogul cu ea devine o adevărată aventură.

Prin oglindirea realului în adâncul alchimic al sufletului, poetul-mag desăvârșește lumea într-o unică simfonie ce armonizează transcendentul cu acel contingent vizibil. Astfel, „preluând o funcție hermetică, poetul reface unitatea cosmogonică a universului” (Marin Mincu). Rădăcinile acestei viziuni îndrăznețe se află totuși în eminesciana muzică a sferelor, spre care aspira spiritul romantic purificat de toate trăirile umanului.

Textul barbian are o puritate de cristal, o perfecțiune poliedrică, discret potențată de solemnitățile tonului incantatoriu. Topica subiectivă și sintaxa bazată pe elipsă condensează expresia și o fac să se supună ideii. Ritmul creează sugestia de text gnomice, profund, nerostit în esența lui până la capăt, fiind necesară astfel o prelungire în sfera lecturii.

În concluzie, *Din ceas, dedus...* este o inedită artă poetică, ale cărei rezonanțe filosofice ipostaziază un lirism modern, intelectual, bazat deopotrivă pe joc al ideii și rigoare a formei, geometrie și extaz, într-un limbaj abstractizat, dar capabil să exprime emoții orfice.

După melci – între cercurile cunoașterii și capcanele logosului

Balada *După melci* aparține celei de-a doua etape a creației barbiene, constituindu-se într-o sinteză fericită între inspirația folclorică și tradiția livrescă, ce consacrase deja balada ca specie a literaturii culte, o îmbinare paradoxală între tema jocului, specifică vârstei inocente, și gravitatea moralei, ce vizează însăși condiția umană. Datorită acestei complexități structurale și semantice, textul a generat multe controverse de-a lungul timpului, începând cu anul apariției sale (1921), sub forma unei plachete ilustrate ca o carte pentru copii, când însuși autorul a fost iritat de lipsa de înțelegere a editorului. Polivalența interpretărilor, modurile diferite de receptare a textului probează, de fapt, valoarea deosebită a acestuia. Oricum, poezia reprezintă primul mare succes al scriitorului, într-o vreme când în literatura română nu pătrunsese încă definitiv filonul folcloric.

Temele fundamentale par a fi cuvântul și capacitatea sa magică de a schimba fața realității și de a influența devenirea individului. În structura de suprafață, este o poezie pentru copii, deoarece personajul principal, un copil, trăiește o experiență ce-i modelează sensibilitatea, îl face să întrevadă o lume ascunsă ochiului obișnuit, care-i tulbură liniștea sufletească și optimismul specific vârstei. În structura de adâncime însă, *După melci* este o poezie de cunoaștere, o dramă a descoperirii

treptate și dureroase a puterii nebănuite pe care o are cuvântul, a stihilor unei naturi imprevizibile și ostile față de orice încercare de a răsturna ordinea prestabilită.

Poemul este structurat în trei secvențe, marcate cu cifre romane, însă coerența interioară a textului ne îndreptățește să identificăm patru părți, simetric aronizate, în ritm alert, trohaic, cu lungimi și scurtimi ce sugerează măsura versului popular, parcă transcriind emoția febrilă a copilului ce e cu gândul numai afară. Persoana I este cea mai potrivită alegere pentru a exprima tulburătoarele revelații și uimiri ale conștiinței copilului, care se exteriorizează prin exclamații și interogații, prin folosirea cu rol stilistic a semnelor de punctuație, îndeosebi a punctelor de suspensie.

Subiectul evoluează pe momentele clasice, într-un crescendo al trăirii și al percepției adevărului ce ne dezvăluie ingenuitatea și curiozitatea copilului. După ce fixează spațiul (lumea satului) și timpul întâmplării (primăvara devreme), într-o tonalitate umoristică și autoironică, scriitorul se oprește asupra schemei epice propriu-zise, surprinsă în elementele ei fundamentale. Simțind mirosul unei primăveri timpurii, „tânci ursuzi” pornesc cu toții spre pădure într-un impuls expansiv de a tatona semnele anotimpului atât de așteptat, sătui de aerul închis și umed al bordeiului. Oprirea la melc se explică prin tainica posibilitate de comunicare cu natura, căci mica vietate aștepta „Omul să-l dezgroape”, să officieze ieșirea din letargie la viață, trecându-l dintr-un anotimp în altul. Știut fiind faptul că în copilărie planul fabulosului acoperă o parte a realității, protagonistul ascultă șoapta gândului care îi spune taina melcului.

Descântecul, cu sonoritățile lui melodioase, ca o poezie a purității inefabile, constituie acum o invocare a ființei să iasă din neființă, amintindu-ne de mitul oului sau al increatului și, de asemenea, de cel al genezei. Funcțiile descântecului în folclor, asociat de obicei cu anumite ritualuri magice, țin de îndepărtarea răului, a bolii, a necazurilor din familie, a calamităților naturale, de dobândirea dragostei, de anularea unui blestem, de readucerea în prezent a unui dispărut etc. Descântecul copilului, rostit în inconștiența vârstei, are de această dată un rol revitalizant, de trezire la viață a unei vietăți adormite, ascunsă de frigul iernii. El este și un elogiu adus primăverii prin metaforele sublime în simplitatea lor: „fir de măgărint/Înzăuatul tău argint”; „Tipărește brău de bale...”. Așezat în genunchi pe pământul reavăn, copilul așteaptă ivirea melcului, însă pe seară se pornește vântul, joimărițele sunt prezente, nălucirile nopții se îngheșuie și „o gușată” fioroasă se apropie, sperându-l pe băiat, care fuge acasă: „Mi-a fost frică și am fugit”. E o lume a miturilor cosmice, încă nedescifrate, ca și în cazul Dochiei, cu numeroasele ei cojoace. Cuvintele vrăjesc, amăgesc, aparențele sunt înșelătoare, astfel încât mintea crudă a copilului inventează ființe ciudate, ireale, terifiante, care îi copleșesc imaginația și-l înspăimântă.

În partea a doua se dezlănțuie noaptea, cu spectrele ei, cu viscolul dușmănos și poezia nesfârșită și albă a iernii. În căldura căminului părintesc, lângă „focul vârtos”, copilul uită de mica vietate ieșită de sub zăpadă. Când își amintește, invocă vântul primăverii și-l roagă să nu-l nimicească pe melc. Amintirea apasă firesc memoria copilului și el merge agitat la geam, să vadă prăpădul de afară.

În partea a treia se revine la planul exterior, al naturii, copilul ieșind să vadă ce s-a petrecut cu melcul. Descântecul, poezia nașterii vieții din prima parte se transformă acum în bocet, în imn al morții. Traseul dintre cele două forme de manifestare a spiritului, descântecul și bocetul, este unul al suferinței, al descoperirii morții, al conștientizării puterii cuvântului și, astfel, al maturizării treptate. Este o experiență ce rezumă în câteva clipe un întreg ciclu existențial. „Cu-nsutite griji”, copilul îl aduce legănat acasă și-l așază în pod, să-i fie aproape, ca un martor al dobândirii conștiinței de sine.

Jocul echivalează, în *După melci*, cu un ritual al inițierii, o formulă sintetică născută din sublimarea unei întregi filosofii populare privind sensurile vieții și ale morții. Alexandru Piru, vorbind de „alchimia limbii” și de „arta combinatorie ezoterică”, observă că „Ion Barbu apelează la descântece și bocet, imaginând un copil atras de miracolul vieții trezite la chemarea magică, înainte de vreme, și compune un poem de mare candoare, o capodoperă pe tema inocenței și a fragilității”.

Sursele populare sunt vizibile la toate nivelurile textului, deși Dinu Flămând arată că „*După melci* este și poem folcloric numai cât e necesar să se simtă delimitarea de «păștișul folcloric», pe care Barbu îl repudia vehement”. Corespondența intimă a ființei umane cu natura, temă prin excelență populară, este sugerată prin prezența descântecului, a bocetului, a vechilor denumiri ale lunilor (Făurar) și a postului Paștelui (Păresimi), a unor personaje născute din fantezia copilului crescut într-un spațiu al poveștilor și al legendelor (Moș Ene, Baba Dochia, Joimărițele, Căpcăunii, Muma-Pădurii), precum și a unui vocabular specific, arhaic și popular („vaicăra”, „dâmb”, „zăvelci”, „plăvane”, „târlă” etc.). Toate aceste elemente au rolul de a crea o atmosferă tipică lumii rurale, unui univers autohton plin de ecouri mitico-simbolice.

Poemul este o sinteză a celor trei genuri literare, fiecare fiind reprezentat prin aspecte ce țin atât de formă, cât și de conținut. Lirismul este vizibil mai întâi la nivelul emoției, al trăirii și al transmiterii directe a celor mai intime sentimente omenești, apoi la acela al limbajului, expresiv, bogat în figuri de stil și în imagini artistice: enumerații („Prunci de treabă,/ Scunzi, peltici”), repetiții („Melc nătâng,/ Melc nătâng”), epitete („năzdrăvana de pădure”, „jar străveziu”, „viforniță târzie”, „melc prost... nătâng... blând... încetinel... somnoros...”), comparații („plâns prelung cum scoate fiara”, „umbre dese ca păunii”, „o nua ca un hingher”), personificări („iarna leapădă cojoace”, „pădurea înghițea din luminiș”), metafore („pietrișul de albine”, „zid de var”, „sul lung de har”) etc. Dramaticul este prezent prin lamentația din monologul copilului, finalul tragic al melcului, intenția dialogului, viziunea scenică, regizorală a autorului. În sfârșit, fiind vorba de o baladă, întregul material lirico-dramatic este îmbrăcat în formele epicului, într-un subiect coerent, cu personaje între care se stabilesc relații și care săvârșesc acțiuni prezentate în cronologia lor. Observăm, de asemenea, abundența verbelor, care conferă acțiunii, deși simbolică, mult dinamism.

În ciuda faptului că a fost considerat, ca toate textele din etapa baladică și orientală, o recreație poetică premergătoare marilor creații din perioada ermetismului,

poemul *După melci* rămâne un model de virtuozitate artistică, sensibilitate și exprimare simplă, netrucată, a spiritului ludic.

Oul dogmatic – metaforă ocultă a creației

Poemul face parte din volumul *Joc secund*, aparține ciclului *Uvedenrode* și conține un ermetism la nivelul simbolurilor și al semnificațiilor mitice.

Tema poeziei este meditația asupra raporturilor *creat-încreat, viață-moarte*.

Punctul de plecare al discursului liric este dat de disocierea celor două simboluri antitetice, „oul sterp ca de mâncare” și „viul ou, la vârf cu plod”, imagine a forței vii, de regenerare, în contrast cu existența materială, meschină. Oul închide în sine o simbolică vastă, trimite la germenii vieții, la realitatea primordială care conține în sine multiplicitatea ființelor în structura cosmogoniilor, oul joacă rolul unei imagini-cliseu a totalității, el succede haosului ca prim principiu de organizare. În textele sanscrite, egiptene, babiloniene, el reprezintă însuși miracolul vieții. La egipteni, apa primară, numită „Nun”, conținea semințe bărbătești și feminine, din care un duh primordial a început geneza, prin formarea unui ou. De aici se va naște zeul luminii, Ra, deci creația se asociază cu lumina. Mitologiile japoneză și chineză fac asemenea referiri la oul cosmic.

Barbu reface mitul cosmogonic, adăugând dogma Duhului Sfânt, oul fiind o lume redusă la scară, în care viața și moartea se împletesc. În termeni biblici, cele două principii iau forma Logosului (Verbul divin) care plutește deasupra apei materne, încă sterilă, conferindu-i viață.

Poemul se structurează în patru părți distincte, inegale ca număr de versuri și modalitate de expresie, dar având același ton de incantație prin care un mag deplin cunoscător inițiază în tainele universului. Ritmul este de baladă, ca și al celorlalte poezii ale ciclului, povestind o întâmplare exemplară, cu semnificații ascunse ori pierdute. Oul primordial, sacru a fost desacralizat în timp prin coborârea în profan (asigură hrana trupului), și-a pierdut virtutea cosmogonică, devenind steril, oprind „nunta” și ipotetica fertilitate ce i-a fost conferită.

Prima parte comentează antiteza viu/sterp și viziunea poetului, în stil ermetic. Banalul ou „făcut e să-l privim la soare”, are un destin de miracol și repetă structura universului prin cele trei sfere concentrice: Venera, Mercur, Soarele. Cele două principii – simbolizate aici de gălbenuș și albuș – trimit la femininul și masculinul existenței, la îngemănarea contrariilor văzute în imagini plastice. „Albușul” protejează miezul galben, viața vine de la polul plus, aduce energie pozitivă, iar „plodul” acordă „sărutul plin”.

Nuntirea anticipată de inocența albușului captiv, închis „ca trupul drag, surpat în vis”, se împlinește în spațiul pur, neîntinat de „glodul Pământurilor”.

Partea a doua devine o inițiere directă, prin adresarea la persoana a II-a și prin vocativul sugestiv „Om uitător, ireversibil”. Poetul reia mitul genezei, taina sfântă: plodul ca principiu masculin și fecioara-matrice (albușul), arătând că puritatea actului

erotic este marcată de veghea Sfântului Duh, amintind celui neinițiat că dogma este mereu prezentă în existența noastră („mărunte lumi păstrează dogma”), dar și uitată mereu.

Desprins de sacru, omul „șters, uituc” a „pierdut dogma” și sensul ei. El a vopsit oul în roșul sângelui lui Iisus, modificând semnificația arhetipului. Acesta este semnul existenței latente, nenăscute, al rodirii potențiale, de aici și nevinovăția sa, puritatea specifică începutului.

Gestul recunoașterii e simplu, simbolic, ar fi un semn al înțelegerii rosturilor universului: „Îl urcă-n soare și cunoaște!”.

Partea a treia continuă metafora vieții, a soarelui tutelar, căruia îi corespunde în microcosmos gălbenușul: „galben icusar”, asemenea unui „ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară”. Se sugerează aici legea devenirii, marcată de oul-ceasornic, intrat în ritmurile temporale odată cu nașterea vieții. Roata lumii este mișcarea mecanică, implacabilă spre moarte, jocul alternanței tragice a vieții cu moartea („A morții frunte – acolo-i toată” sau „Durata scrie-n noi o viață”). Legea este dogma, ce acționează întocmai, iar avertismentul poetului asupra tragicului joc este precizat prin imperativul „te-nfioară”.

În ultima parte, poetul deschide o nouă perspectivă lirică, de o certă originalitate. După ce a rostit baladesc și elegiac organizarea universului, sensurile destinului uman, ultima strofă propune un alt destin oului dogmatic (cel care conține viziunea și ordinea lumii). Acesta nu este destinat nici pentru hrana trupului, nici pentru generarea vieții. Imperativele „nu-l sorbi”, „Și nici la cloșcă să nu-l pui!” conduc spre o idee neașteptată: perpetuarea stării de increat: „Îl lasă-n pacea întâie-a lui”.

Poetul preferă increatul față de efemeritatea creației. „Liniștea și contemplația extatică” de care vorbea Tudor Vianu atenuează zbuciumul lăuntric și tragicul existențial. „Instruirea” pe care o face Ion Barbu este rece și impersonală. Nunta ca o contopire, o sinteză a contrariilor rămâne neconsumată și (în *Oul dogmatic* și în *Riga Crypto și lapona Enigel*) este o nuntă-ecuație.

Marin Mincu sintetizează această viziune: „În *Oul dogmatic*, Ion Barbu are viziunea opririi în loc a timpului mitic, o conservare a Creației la treapta de ceremonial în care personajele nunții sunt prezente, sunt de față, fiecare cu locul său bine definit, fără însă a trece la consumarea raportului pentru care au fost invocate. Nunta rămâne deci o emblemă închisă în limpiditatea hermetică a Oului” (*Opera literară a lui Ion Barbu*). Din această perspectivă, creația poetică este o „rememorare rece a acelui timp original, o privire «înfiorată» prin arcanele translucide ale mitului...” (Marin Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu*).

Poezia tradiționalistă

Ion Pillat

Repere ale creației

Opera poetică a lui Ion Pillat s-a construit în trepte, pe măsura modelării, în numeroasele volume publicate, a unui stil propriu și original de creație, aflat la confluența mai multor curente literare – romantism, clasicism, simbolism, parnasianism –, excedate însă și armonizate de tradiționalism, formula care-l definește cel mai bine, în variate nuanțe expresive și ideatice. Șerban Cioculescu observă că „limpezimea este și va rămâne caracterul dominant al versurilor lui Ion Pillat. Echilibru, armonie, seninătate sunt calitățile scrisului său poetic. În fericita sa alcătuire morală, sentimentele se pacifică înainte de a-și fi schițat intenția de zbucium. Gama sa psihică o străbat, cu temperanță, sentimente pașnice de reverie sau nostalgie” (*Aspecte literare contemporane*).

În primele volume publicate, constituindu-se într-o primă etapă de creație – *Visări păgâne*, *Eternități de-o clipă*, *Amăgiri* –, autorul experimentează parnasianismul ca manieră de creație, refăcând în versuri atent lucrate civilizații străvechi sau exotice (Brussa, Basra, Bagdad, Mecca, Memfis, Siracusa, Pergam, Ninive), asemenea unui pictor impresionist, cum însuși constată: „Claude Monet a zugrăvit de sute de ori un colț de catedrală, pururi același: totuși, din atâtea pânze, nu sunt două la fel. Cu trăsături identice, fațada de piatră zâmbește dimineața sau se întuneacă în amurg. Nu s-ar putea oare concepe, prin analogie, o artă poetică apropiată? O poezie care ar colora cadrul rigid al realului cu nuanțele fugitive ale simțirii...”.

Urmează întoarcerea către simplitatea crudă a pământului, către „ogorul strămoșesc” ce ține „cumpăna veșniciei” dreaptă, ajutând ființa să se regăsească și să se înțeleagă în trecerea prin viață. Volumul reprezentativ pentru această viziune este *Pe Argeș în sus*. Acum pictează și evocă nostalgic frânturi din copilăria sa, petrecută la moșia Florica, în județul Argeș, populată de Râul Doamnei, Muntele Negoii, livezile bogate, conacul regăsit al vechii familii, podgoriile pline de arome, zăvoaiele pitite lângă ape etc., toate construind un topos familiar mitic, încărcat de amintire și parfum nostalgic. Definindu-și cu multă obiectivitate lirica fiecărei etape, Ion Pillat mărturisește în acest context: „Toată poezia mea poate fi redusă, în ultimă analiză, la viziunea pământului care rămâne mereu același, la presimțirea timpului care fuge mereu...”. Criticul Ovid S. Crohmălniceanu, exeget de seamă al poeziei lui Pillat, identifică în aceste versuri „o lirică a pământului”, „sentimentul horațian”, „bucuriile simple”, iar Nicolae Manolescu vorbește despre emoția reconstituirii locurilor din trecut, cu toate luminile, umbrele, parfumurile și aromele lor.

O mai pregnantă deschidere către tradiționalism se observă în volumele *Satul meu* și *Biserica de altădată*, în care Pillat creionează, asemenea lui Octavian Goga, figuri patriarhale precum plugarul, ciobanul, grăjdarul, pescarul, dar și chipuri hieratizate de vreme și credință precum preotul. De asemenea, adoptând, într-un fel, programul

estetic al lui Nichifor Crainic din articolul *Iisus din țara mea*, proiectează scene biblice în lumea rurală, cum face, în aproximativ aceeași perioadă, și Vasile Voiculescu. Astfel, fecioara Maria, Iisus, Iosif, magii, îngerii, chiar Dumnezeu se poartă și vorbesc asemenea țăranilor. Autorul conștientizează această dimensiune a artei sale și-și afirmă contribuția la promovarea doctrinei gândiriste: „Împământarea legendei, altoirea ei pe etnicul românesc, înrădăcinarea motivului creștin în folclor, în pilde străvechi, în mituri aproape păgâne – înrudirea până la panteism, pe de o parte, a simbolului și restrângerea lui, pe de altă parte, până la redarea în versuri a formelor pur liturgice –, toate acestea au fost aporturi ale mișcării din jurul revistei”.

Ultimele volume – *Limpezimi*, *Caietul verde*, *Umbra timpului* – dezvăluie o relativă îndepărtare de tradiționalism și adoptarea ținutei clasice de gândire și expresie poetică, în formele pastelului, dar și ale elegiei, meditației sau sonetului, pe teme filosofice universale precum trecerea timpului, moartea, efemeritatea existenței, condiția artistului, viața ca teatru, singurătatea. Scrie și celebrele *Poeme într-un vers*, ca esență sublimă a unei cariere creatoare de excepție.

Aci sosi pe vremuri – ritual erotic dincolo de temporalitate

Tradiționalismul reprezintă în diacronia literaturii române nu numai un curent literar întins pe aproape un secol, ci și o manieră de creație explicabilă prin sensibilitatea de sorginte populară a românilor.

Dacă moderniștii promovau sincronismul, pledând pentru asumarea unor modele culturale străine, absolut necesare racordării literaturii române la evoluția gândirii universale, tradiționaliștii erau de părere că numai cultivarea a ceea ce este intim legat de ființa poporului poate reprezenta o șansă a evoluției organice, firești. De aceea, au promovat autohtonismul, ortodoxismul, idilismul, paseismul, etnicismul ca elemente de doctrină, manifestate într-o lirică sensibilă, discursivă, uneori anecdotică, bazată pe mituri, legende, simboluri religioase și exprimată într-o prozodie clasică, așezată în canoanele consacrate ale genului.

În ciuda deformărilor produse, din spirit polemic, în sânul lirismului autentic, tradiționalismul a dat literaturii române opere remarcabile, prin scriitori precum Lucian Blaga, Vasile Voiculescu sau Ion Pillat, al căror demers estetic a reușit să armonizeze imperativele modernismului cu nostalgiile tradiționalismului.

Ion Pillat este unul dintre scriitorii notorii ai tradiționalismului interbelic, original prin maniera în care a reușit să-și adapteze viziunea romantică asupra realității la percepția tradiționalistă a epocii, într-o poezie proaspătă, simplă și sensibilă în resorturile ei profunde.

În volume precum *Pe Argeș în sus*, *Satul meu* sau *Biserica de altădată*, Pillat închide taine din trecutul său, petrecut la moșia Florica din județul Argeș, care devine, în mod simbolic, o muză.

Textul *Aci sosi pe vremuri* aparține ciclului *Trecutul viu* din volumul *Pe Argeș în sus*. Poezia este organizată în 19 distihuri și un monostih final, cu rol de laitmotiv,

dar și de concluzie lirică. La nivel compozițional, se disting două planuri temporale, cuprinse în cele două secvențe poetice, prima cu rol evocator, orientată asupra trecutului, iar a doua cu rol confesiv, orientată asupra prezentului. Ele sunt despărțite de un interludiu meditativ pe tema trecerii inexorabile a timpului, care guvernează, de altfel, ca o cupolă filosofică, întreaga poezie.

Din punct de vedere tematic, poezia reprezintă o sinteză a mai multor teme și motive, dintre care se disting iubirea, trecutul, moartea, inițierea, arta, creația, cunoașterea etc.

Titlul, element paratextual, se găsește într-o armonie desăvârșită cu textul propriu-zis, prin faptul că îi anticipează semnificațiile, inserând tema trecerii timpului și motivul vremelniciei tuturor acțiunilor omenești, cu rezonanțe ce conduc spre motivul *vanitas vanitatum* și *panta rhei*. De fapt, titlul reprezintă un decupaj din corpul poeziei, fără vreo intervenție exterioară a poetului, păstrând savoarea regionalismului „aci” și puterea stilistică a perfectului simplu „sosi”, care trimite către o acțiune trecută, dar încheiată parcă de curând. În fond, eul liric reprezintă o prelungire a unei frumoase povești de dragoste, trăită demult de bunicii săi, pe care el însuși o reiterează în prezent.

Textul se constituie sub forma unui montaj liric cu ecouri romantice și simboliste, evidente prin aluziile livrești: poezia *Le lac* a poetului romantic francez Alphonse de Lamartine, *Sburătorul*, opera poetului pașoptist Ion Heliade-Rădulescu, dezvoltând motivul autohton arhicunoscut, poemele lui Francis Jammes sau *Balada lunei* de Horia Furtună, contemporan cu Ion Pillat.

În legătură cu spațiul, adevărat topos estetic original, ce i-a inspirat poetului opera, criticul Ovid S. Crohmălniceanu spune: „Aici timpul e trăit sub semnul tradiției, deci ca dimensiune sufletească generală, reprezentativă pentru o întreagă comunitate umană”.

Eul liric, ipostaziat în ființa poetului, se întoarce în casa părintească, devenită metaforic „casa amintirii”, care i se dezvăluie ca o taină ce se cere redescoperită, dincolo de aparenta închidere, marcată în text prin imaginea „păienjenilor” și a hornului rece. Cu subtilitate, autorul evocă timpuri arhaice, de legendă, când codrii ascundeau povești cu haiduci: „De când luptară-n codru și poteri și haiduc”. Versul „În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor” are valoarea unei metafore ample, care vorbește despre contaminarea ireversibilă a tuturor elementelor realității de către timpul neiertător.

Dacă se are în vedere coordonata epică, evidentă în text, putem considera versul „Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi” intriga unei povești ce urmează să fie rostită sub puternica impresie a amintirii duios nostalgice. Astfel, secvențele așteptării, întâlnirii și iubirii bunicilor par o înlănțuire firească și sentimentală a unor etape din viața umană în general.

Portretul buniciei poartă amprenta modei timpului, ca și vehiculul cu care a sosit: „Pe-atunci nu erau trenuri, ca azi, și din berlină/ Sări, subțire-o fată, în largă crinolină”. Romantismul este conturat nu numai implicit, ci și explicit, prin versul „Și totul ce

romantic, ca-n basme se urzea". Punctele de suspensie din distihul al nouălea marchează distanța temporală, introducând un alt registru afectiv și filosofic, reprezentat de imaginea clopotului ce contopește, paradoxal, viața și moartea, fericirea și durerea.

Numele bunicii, Calyopi, conține o sugestie mitologică, deoarece Caliope era muza poeziei epice și a elocinței, mama lui Orfeu și a sirenelor, dar și muza filosofiei. Dacă ne raportăm la sensurile acestui nume, atunci se configurează un al doilea plan al receptării textului, unul estetic, pragmatic, de artă poetică.

Al doilea nucleu liric al textului, conținut în strofele a 12-a și a 13-a, are o accentuată valoare de meditație filosofică, marcată afectiv și axiomatic printr-o structură exclamativă: „Ce straniu lucru: vremea!”. Se creează antiteza între trup și suflet, între materie și spirit, într-un dialog nerostit cu poetul Lucian Blaga („Dați-mi un trup, voi, munților”). Trupul devine și la Ion Pillat o povară care zădărnicește aspirațiile spirituale ale omului, îi frânge zborul către absolut: „Te vezi aieva numai în ștersele portrete// Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta”.

A doua secvență lirică repetă ca într-un ritual prima poveste de dragoste, protagoniști fiind de această dată eul liric și iubita căreia i se adresează și pare să i se confeseze. Trecerea timpului se observă în unele elemente de detaliu – berlina este înlocuită cu trăsura –, însă atmosfera este aceeași, ca și cum clipa ar fi încremenit. Mesajul vizează perenitatea iubirii ca sentiment egal cu sine.

Este introdus motivul livresc al simbolismului, la modă pe atunci, sugestie a imaginii creatorului prin raportare la timpul în care trăiește: „Și ți-am părut romantic sau poate simbolist”. Același clopot potențează trăirile, dar, totodată, macină inexorabil adevărul morții. Acesta este și sensul ultim al poeziei, sintetizat în versul din final.

Ion Pillat recompune în versurile acestei poezii tradiționaliste o „dramă ritualică (...) printr-o actualizare ce se poate perpetua la nesfârșit” (Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*).

Prozodia denotă preferința pentru monologul liric, organizat în versuri cu rimă perfectă, împerecheată, cu măsura de 13 silabe în distih și de 14 silabe în monostihul concluziv. Muzicalitatea este asigurată de ritmul iambic, duos, care potențează confesiunea eului liric.

Figurile de stil accentuează poeticitatea versurilor, personificarea ocupând un loc central („amurgul se opri”, „hornul nu mai trage alene din ciubuc”, „îmbătrâniră plopilor” etc.), realizându-se umanizarea peisajului. Comparațiile „deasupra casei berze cad ca umbre”, „câmpia ca un lac” imprimă o notă de autenticitate cadrului. Paralelismul sintactic, amintind de baladele populare, subliniază ideea destinului repetabil al ființei. Epitetele apar în descrierea portretistică („ochi de peruze”, „ochi de ametist”), punctând detaliile semnificative.

Atmosfera patriarhală este desăvârșită, în spiritul tradiționalismului, prin prezența termenilor populari și arhaici: „oblon”, „pridvor”, „zăvor”, „poteri”, „crinolină”.

În concluzie, textul *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat este o foarte reușită ilustrare a lirismului de tip tradiționalist, receptat critic și valorizat ca atare. G. Călinescu numește poezia o „paralelă grațioasă între două veacuri, simbolizare spectaculoasă

a uniformității în devenire”, iar Ovid S. Crohmălniceanu consideră că „surprinderea acestei forme de manifestare profundă și discretă a tradiției în momentele capitale prin care trece viața stârnește un sentiment tulburător”.

Vasile Voiculescu

Repere ale creației

Poezia lui Vasile Voiculescu a cunoscut o traiectorie spectaculoasă, evoluând de la datele unui tradiționalism de tip pașoptist la formele unui modernism moderat, pe durata a trei etape de creație ce-și justifică existența prin coordonatele esențiale ale unui lirism ce cunoaște nuanțări și redefiniri permanente.

În prima etapă se situează volumele *Poezii*, *Din țara Zimbrului*, *Pârgă*, primul aflându-se în concordanță deplină cu tradiția sămănătoristă prin înfățișarea unui univers rustic, marcat de sărbători creștine, tendința fiind de a surprinde degradarea lumii patriarhale. Poetul este mistuit de setea de cunoaștere, manifestată în căutarea creațiunii, în dorința de obiectivare a ei („Părinte, unde să te caut și pentru ce te-ascunzi mereu?” – *Părinte, unde să te caut?*), meditația religioasă așezându-se mereu alături de cea filosofică. Poet religios, hrănit din substanța Evangheliilor (*Rusalii*, *Șoimul*, *Doina și Doina*, *Casa noastră*), cărora le dă formă de alegorie sau de parabolă, se întoarce mereu către sufletul strămoșesc, reînviind „cumințenia pământului și frumusețea pârguită de soarele de peste veac al credinței, laolaltă cu mesajele cerului”. Aspectul general al poeziilor din primul volum este reprezentat de împăcare, de o armonie ce-l apropie mult de folclor.

Cel de-al doilea volum se înscrie în tradiția poeziei patriotice a lui Vasile Alecsandri și George Coșbuc, fiind inspirat de lupta ostașilor români în primul război mondial. Poetul reține gesturile eroice ale soldaților anonimi, sacrificiul acestora, scene memorabile de pe câmpul de luptă, în structuri poematice bogate în elemente epice (*Șase cruci*, *Popa din Dealul Sării*, *Când a fost să moară Neculuș*).

Titlul volumului *Pârgă* este și titlul poemului programatic ce-l deschide. Poemul se structurează în jurul alegoriei rădăcinii și mesajul transmis este că destinul poetic s-a împlinit cu caznă, însă rodul – poezia – își așteaptă culegătorii.

Evocarea miturilor creștine se subsumează aceleiași note tradiționaliste, care îmbină inspirația națională cu motivul religios și pastelul local. G. Călinescu afirmă că abia cu *Pârgă* „începe faza propriu-zis lirică a poeziei lui V. Voiculescu”.

Etapă maturității cuprinde volumele *Poeme cu îngeri*, *Destin*, *Urcuș*, *Întrezăriri*, când poetul își constituie un stil propriu, original. Alegoriei naive din perioada debutului îi iau locul zbuciumul lăuntric, aspirația către Dumnezeu, dramatismul luptei spiritului cu materia și înălțarea într-o lume a valorilor morale. Temele sunt ancorate în mit și credință, iar îngerii devin o prezență permanentă, săvârșesc diverse munci agricole, stau de pază la poartă, în pragul casei sau veghează odaia. Nostalgia cerului rămâne filonul principal al liricii, chiar dacă abordează și mari

teme morale precum mila, supunerea, suferința, binele și răul, divinitatea, într-un univers autohton, resacralizat.

Destin și *Urcuș* reliefează dorința unei poezii noi, cu ecouri autobiografice, peisajul fiind acum descris prin ochii copilului de la țară. Începând cu volumul *Întrezăriri*, poezia erotică ocupă un loc mai important, anticipând sonetele din 1964.

Etapă a treia corespunde ultimului deceniu de creație și cuprinde *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginată de Vasile Voiculescu*, alături de volumul *Gânduri albe*, rămas inedit până în 1986. Sonetele sunt considerate o capodoperă a liricii erotice, modelul fiind însuși Shakespeare, căruia poetul îi aduce omagiul său în *Sonetul 90*. Voiculescu preia modelul de sonet al lui Shakespeare și păstrează, în general, aceleași teme (creația, iubirea, speranța, trecerea timpului, poezia, moartea) și aceleași procedee (alegoria și comparația amplă).

În grădina Ghetsimani – mitul christic în configurație lirică

Poezia *În grădina Ghetsimani* face parte din volumul *Pârgă* (1921), care marchează evoluția poetului spre o lirică nouă, alta decât pastelul tradițional sau alegoriile facile din volumele anterioare. Acum scenele și motivele biblice apar nu ca simple elemente decorative, ci sunt chemate să potențeze zbuciumul uman în căutarea divinității și a cunoașterii.

Textul biblic de la care pornește Voiculescu îi aparține evanghelistului Luca, în care, spre deosebire de celelalte Evanghelii, se accentuează chinul sufletesc al Mântuitorului, care l-a precedat pe cel trupesc, în scena răstignirii. Momentul evocat este cel de dinaintea arestării lui Iisus, când acesta se retrage, după Cina cea de Taină, în grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor pentru a se reculege și a i se adresa lui Dumnezeu, înainte de sărutul trădător al lui Iuda. Scena este celebră și apare, în cadrul iconografiei christice, în lucrările unor mari artiști precum Duccio, El Greco, Dürer, Mantegna, Bellini.

Deși tema este religioasă, semnificațiile textului pot fi căutate și dincolo de aceasta. Lupta lui Iisus cu moartea reprezintă alegoric eternul conflict dintre cunoaștere și trăire, dintre trup și suflet, dintre spirit și materie. Este drama omului ce nu poate schimba un destin ce i-a fost scris, a unui suflet în căutarea liniștii, a echilibrului, a propriei identități.

La nivel compozițional constatăm existența a două planuri, cel al divinului și cel al omenescului, al lui Iisus omul și al lui Iisus Dumnezeu. În aceste momente de cumplită nesiguranță și de indecizie, Iisus va căuta alinarea suferinței și dezlegarea pactului cu destinul la Tatăl Ceresc: „Părinte, de voiești treacă de la Mine acest «pahar»...”.

În prima strofă, poetul înfățișează imaginea iconică a lui Iisus „căzut pe brânci în iarbă” cu chipul „alb ca varul”, pe care curgeau „sudori de sânge”. Imaginile picturale sunt deosebit de puternice, născute, în principal, din contrastul alb/roșu, ca elemente cromatice care traduc cele două ipostaze ale ființei Mântuitorului – suferința

terestră și grația divină de care se va bucura în urma acesteia. Prin hiperbolă poetul sugerează dimensiunea cosmică a durerii care declanșează fenomenele naturii: „Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna”.

Strofele a doua și a treia dezvoltă ideea tragediei omului în fața morții, a crucificării. Înaintea martiriului sentimentele și trăirile sunt variate: revoltă, jale, speranță, acceptare, frică etc. Dumnezeu este sugerat prin metonimia „o mână ne-ndurată”, imagine argheziană sinonimă cu destinul cumplit la care este osândit Iisus.

Simbolul cupei trebuie înțeles atât în sens spiritual, ca sumă a păcatelor omenirii pe care Iisus și le asumă, cât și în sens material, dacă avem în vedere clipa în care a băut oțetul ce i-a curmat șirul suferințelor. „Infama băătură” are aparența înșelătoare a mierii, veninul se asociază cu dulceața într-un oximoron al suferinței ce-și așteaptă izbăvirea. Cele două atitudini – decepția și revolta, groaza și curajul – sunt reprezentate în text prin intermediul propozițiilor adversative.

Iisus este o metaforă a omului singur printre semeni și în fața lui Dumnezeu, abandonat de ceilalți și rămas să ducă singur o luptă cu sine de dragul oamenilor, al celor care l-au trădat și l-au chinuit. El încarnează, pe de o parte, neputința omenească în lupta cu limitele, dar, pe de altă parte, și sublimul sacrificiu care anulează limita și îi dă omului șansa de a se răscumpăra de păcatele pământești în aspirația către cer. Vitalitatea omului se vede în forța cu care știe să-și depășească slăbiciunile prin credință și speranță. Se naște de aici un paradox al morții care învinge moartea: „Bătându-se cu moartea uitase de viață!”. Este o moarte sinonimă cu nașterea unei noi lumi, cea care a reprezentat o răscruce în devenirea umanității, atât în sens creștin, cât și în sens etic.

Poezia se încheie cu imaginea reverberațiilor pe care drama Mântuitorului le produce în natura înconjurătoare. Suferința traversează granițele timpului, este preluată și amplificată de întreaga fire personificată într-un tablou ce amplifică tragismul viziunii.

Vasile Voiculescu reiterează un mit nemuritor într-un text liric ce conține elemente de elegie, de meditație și de odă, într-un limbaj cu rezonanțe biblice, și un registru imagistic complex, pe schema unei poezii clasice, atât în conținut, cât și în formă.

Proza interbelică. Orientări tematice în romanul interbelic. Tipuri de roman

Temă de reflecție

„Asemenea romancierilor, am trăit, în ultimii ani, destul de puțin în realitate. Am fost pe jumătate în Bucureștiul de azi și pe jumătate în cel dintre războaie. E ca și cum l-aș fi vizitat, iar acum, când scriu, m-am întors «din străinătate». Bucureștiul interbelic e o străinătate de culori, de arome, de zgomote și ritmuri, de oameni și firme...”
(Ioana Pârvulescu)

Perioada interbelică poate fi considerată vârsta de maturitate a romanului românesc, într-un cadru și o atmosferă de creație dominate de emancipare și dobândirea conștiinței de sine a speciei, în termenii lui Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe*.

Pe de o parte, se produce fenomenul de sincronizare cu proza europeană, prin impunerea unor modele de succes precum Marcel Proust sau André Gide, cu reverberații substanțiale în proza subiectivă, de analiză psihologică și de introspecție (Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Max Blecher).

Pe de altă parte, se conservă spiritul tradiționalist al prozei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, manifestat într-o viziune idilizantă, mitică, paseistă și uneori oarecum mistificatoare în ceea ce privește raportarea la realitatea timpului, într-o gamă foarte largă de nuanțe și formule narrative (Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Panait Istrati, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale).

La intersecția celor două tendințe se situează ceea ce s-a numit modernismul moderat al prozei interbelice, constând în asumarea unui ritm poate mai lent, dar, oricum, mai firesc de dezvoltare a speciei, prin asimilarea elementelor de noutate ale poeziei românești a timpului, dar adaptându-le la un specific spiritual și chiar estetic autohton (George Călinescu, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Mihail Sebastian).

Competențe specifice

Identificarea și explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

O primă orientare tematică o reprezintă *romanul realist obiectiv*, al cărei reprezentant de marcă este Liviu Rebreanu, în primul rând prin *Ion* și *Răscoala*, texte viguroase din punctul de vedere al arhitecturii narrative, cu un conflict puternic, motivat interior și exterior, cu eroi viabili, bine construiți și determinați în toate demersurile lor. Narațiunea obiectivă, perspectiva predominant omniscientă, echilibrul compozițional, fundalul social puternic, stilul clar și armonios sunt trăsăturile definitorii ale acestui model românesc.

Romanul psihologic reprezintă o altă dimensiune a perioadei, evoluând între obiectivitate și subiectivitate, între analiza stărilor interioare ale eroilor realizată la persoana a III-a, din perspectiva naratorului, prin stilul indirect sau indirect liber, până la tehnica introspecției, ce conduce la infinitezimale observații asupra psihicului și a sufletului omenesc. Narațiunea cunoaște unele bulversări, subiectul este mai slab conturat, au loc răsturnări și discontinuități epice perfect controlate, spre a se obține impresia de emoție și trăire directă, imediată. În această categorie se înscriu Camil Petrescu, prin romanele *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*, Liviu Rebreanu, cu *Ciuleandra* și *Pădurea spânzuraților*, Hortensia Papadat-Bengescu, prin *Concert din muzică de Bach*, Anton Holban, cu romanele *Ioana* și *Jocurile Daniei*, sau Mihail Sebastian, cu *Orașul cu salcâmi*.

Formula *romanului realist-balzacian* este experimentată de George Călinescu, adept al unei sinteze între modernism și clasicism, între obiectivitate și subiectivitate. De aceea, prin romanele *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei* – adevărate arte poetice ale romanului – pledează implicit pentru cumpătare în importarea unor tehnici de creație avangardiste la vremea aceea, propunând un compromis care ar fi permis, considera criticul, o dezvoltare proprie mediului epic autohton.

Romanul experienței este efectul teoriei autenticității, promovată cu precădere în cercul scriitorilor din cadrul grupării „Criterion”, dintre care s-a detașat Mircea Eliade. Este un roman orientat spre jurnal, confesiune, autobiografism, având în centrul demersului epic eul naratorial ce se confundă, de multe ori, cu cel auctorial. Aici se încadrează texte eliadești precum *Maitreyi* sau *Nuntă în cer*, dar și a doua parte, de exemplu, din romanul camilpetrescian *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, investigând problematica războiului sau viziunea marcat maladivă asupra realității din cartea lui Max Blecher *Aventuri în irealitatea imediată*.

Sub haina *romanului tradiționalist* se ascunde, pe lângă celelalte coordonate menționate, *romanul mitic*, bazat pe simboluri arhaice, practici magice și religioase, pe care îl descoperim la Sadoveanu, îndeosebi în *Creanga de aur*, dar și în *Nopțile de Sânziene* sau în *Baltagul*. Într-o zonă apropiată se situează *romanul estetizant* al lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, evocând o vârstă socială și o lume la granița dintre real și fabulos, populată de eroi exotici din punct de vedere moral, liberi în aspirații și comportament.

În sfârșit, proza interbelică ar fi incompletă fără *romanul avangardist*, încadrat literaturii de frondă, ce repudia orice model de compoziție, de limbaj sau de construcție a personajului. În această insolită sferă se situează Urmuz, cu *Pâlnia* și *Stamate* și *Ismail și Turnavitu*.

În concluzie, în perioada interbelică se dezvoltă mai multe orientări tematice și formule narativ-compoziționale românești, în spiritul multiplelor deschideri ale culturii și literaturii vremii, care au favorizat atingerea celui mai înalt prag de dezvoltare a speciei de până astăzi.

Romanul modern obiectiv

Liviu Rebreanu

Repere ale creației

Într-un context literar divers prin tematică și formule narrative, proza lui Liviu Rebreanu impune definitiv viziunea realist-obiectivă, creația epică densă, organizată în structuri solide, arhitectonice.

Continuând tradiția reprezentată de Nicolae Filimon sau Duiliu Zamfirescu în cercetarea societății românești, autorul parcurge etapa unei vaste documentări pentru a elabora apoi o operă de compoziție, cu personaje încadrate unor evenimente semnificative și urmărite printr-un studiu atent de analiză psihologică.

Romanul social ilustrat prin *Ion* (1920), *Crăișorul* (1929) și *Răscoala* (1932) se caracterizează printr-o epică obiectivă, prezentând viața în ipostaze multiple, tipuri diverse de personaje și relații sociale.

Romanul psihologic completează dintr-o altă perspectivă personalitatea creatorului, prin analiza mișcărilor lăuntrice, a meandrelor sufletești, a momentelor de criză identificate în raport cu tema iubirii sau a războiului. *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927) și *Jar* (1934) deschid alte universuri literare ale intelectualilor cu traiectorii dramatice, ale dilemelor conștiinței și patimilor sufletești.

Concepția despre artă a autorului se integrează esteticii realismului românesc, fiind afirmată clar în *Mărturisiri* și în *Cred*, principalele sale texte programatice. Ideile și intențiile exprimate teoretic se vor regăsi constant în creația autorului.

Romancierul își studiază personajele, se documentează atent, acumulează material informativ despre răzcoalele țărănești, despre război, pentru că un concept esențial pentru viziunea sa literară este cel de *viață*. „Pentru mine arta – zic artă și mă gândesc la literatură – înseamnă creație de oameni și de viață. Astfel arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creând oameni vii, cu viață proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Când ai reușit să închizi în cuvinte câteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decât toate frazele frumoase din lume.”

Se desprinde opțiunea pentru autentic, pentru faptul credibil, veridic și, mai ales, refuzul scrisului frumos, al ornamentului stilistic. Anticalofil convins, Rebreanu prefera expresia exactă, mesajul direct, în locul formulelor artistice căutate.

Realismul său devine astfel sinonim cu viața însăși, dar și sinteză a aspectelor semnificative, a marilor teme (dragostea, moartea, pământul, războiul) transfigurate artistic: „A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți (...), creația literară nu poate fi decât sinteză”.

Geneza operelor sale revendicate din impresii afective personale, amintiri sau încercările sumare din nuvele demonstrează, în acest sens, drumul parcurs „de la materia brută la opera de artă, de la prototip la personaj, de la realitate la ficțiune” (Alexandru Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*).

Realismul obiectiv al operei sale se personalizează cu nuanța naturalistă modernă și cu viziunea psihologizantă de influență dostoevskiană, într-o formulă literară adecvată prozei de observație socială, dar și celei analitice.

Nuvelele reprezintă un prim moment în devenirea prozatorului Rebreanu, semnificative pentru prefigurarea stilului viguros și original de mai târziu, dar și elemente de hipotext pentru romane. Având o tematică diversă, nuvelele au reprezentat, ca și în cazul lui Marin Preda, un exercițiu stilistic necesar, pregătind încordarea și tensiunea narativă ale marilor creații.

Din prozele referitoare la viața satului – conceput ca o matrice a existenței tonice, aspre, plenare – se vor naște romanele *Ion* și *Răscoala*, viziuni epopeice asupra spațiului rural românesc. Titluri sugestive pentru creația nuvelistică de factură realistă sunt: *Dintele*, *Ofilire*, *Răfuiala*, *Nevasta*, *Proștii*.

A doua temă notabilă din proza scurtă deschide universul armatei, al războiului – drame psihologice în contextul legilor aspre ale războiului, conflictul dintre datorie și conștiință. Reprezentative rămân nuvelele *Calvarul*, *Hora morții*, *Ițic Ștrul*, *dezertor* și *Catastrofa*.

O altă tematică, neproductivă însă la nivelul romanului, este cea a orașului. Se află aici lumea mărunță a funcționarilor, indivizi cu existențe umile, oameni ai periferiei, amintind de proza scriitorilor ruși (Dostoievski, Gorki, Cehov) sau chiar de filonul românesc valorificat de Baronzi, Sadoveanu, Brătescu-Voinești. *Culcușul* și *Golanii* prezintă drame conjugale, moduri de existență, personaje eșuate.

Nuvelele prefigurează nu numai prin temă creațiile romanești, ci și la nivel stilistic, prin organizarea logică a discursului, curgerea epică, inserția dialogului, tăietura sigură a frazei.

Romanul realist obiectiv. *Ion* – drama pământului și căutarea iubirii

Romanul modern obiectiv este o construcție masivă, cu o arhitectură elaborată, complexă, echilibrată, simetrică. Subiectul este în general coerent, evoluând în episoade și secvențe narative distincte, dar unitare, cu planuri compoziționale delimitate. Substanța epică se bazează pe o evoluție ramificată, dar finită și coerentă la toate nivelurile. De obicei narațiunea se realizează la persoana a III-a, din perspectiva unui narator omniscient. Eroii sunt tipuri viabile, proiectate pe un anumit fundal istoric și social.

Ion a fost publicat în anul 1920, iar datorită lui, Rebreanu este considerat, până astăzi, creatorul romanului modern în literatura română. Textul reprezintă un moment semnificativ în evoluția prozei românești, eliberată de clișeele și lirismul sămănătoriste. Sintetizând această mutație esențială, Eugen Lovinescu nota: „Pornind de la același material țărănesc, *Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată istorică în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice” (*Istoria literaturii române contemporane*). Distanța față de *Ciclul Comăneștenilor* al lui Duiliu Zamfirescu, față de romanul *Mara* al lui Slavici sau prin raportare la creațiile lui Gala Galaction și Ion Agârbiceanu este evidentă, iar sincronizarea cu literatura europeană se realizează atât la nivelul obiectivității narative, cât și prin profunda introspecție psihologică.

Viața satului românesc se revarsă epopeic, mișcarea energetică a liniilor epice conduce spre o structură solidă, arhitectonică; o lume sfâșiata de drame și pasiuni intră într-un cadru istoric și social, pe care îl transcende, însă, spre ritmurile cosmice eterne.

Romanul *Ion* înseamnă biruința narațiunii moderne, o viziune realistă, perspectiva modernă de interpretare, substanța epică organizată în simetrii de compoziție, impunerea unei tipologii din care se detașează profilul eroului principal. Creație epică de mari dimensiuni, roman-frescă, *Ion* reprezintă „epopeea țaranului român” (Pompiliu Constantinescu), „grandioasă frescă a lumii de țară” prin care autorul „a ridicat drama personală, a lui Ion al Glanetașului, la înălțimea unei drame simbolice” (Perpessicius, *Patru clasici*).

Tema operei o constituie lupta țaranului pentru pământ, într-o societate în care singura măsură a valorii omului este banul sau pământul. Dincolo de aspectul arhetipal al personajului care întruchipează idealuri și mentalități străvechi din spațiul satului românesc, romanul comunică și un mesaj etic referitor la inevitabila degradare morală a ființei umane în raport cu ideea de posesiune.

Geneza cărții trimite deopotrivă către un strat livresc și către unul biografic, al devenirii autorului. Astfel, ca elemente de hipotext identificăm nuvelele *Răfuiala*, *Zestrea*, *Rușinea* și *Nevasta*, pe care autorul le dezvoltă în autentice nuclee epice. De asemenea, critica biografistă și autorul însuși evocă o scenă la care a asistat Rebreanu într-o duminică, atunci când, aflat la vânătoare de porumbei sălbatici, a văzut cum un țaran îmbrăcat în haine de sărbătoare s-a aplecat și a sărutat pământul cu patimă, „ca pe o ibovnică”. Totodată, se citează o scrisoare primită de autor de la sora sa, care îi povestește despre drama unei fete din satul natal, rușinată de cel mai netrebnic fecior al satului.

Din punct de vedere structural, cartea este organizată în două părți, ce corespund celor două drame ale protagonistului: „Glasul pământului” și „Glasul iubirii”. Liantul acestora îl reprezintă Ion, protagonistul, însă accentele devenirii sale sunt specifice patimii ce precumpănește în fiecare din cele două părți. La nivel compozițional se disting mai multe planuri românești, urmărind câteva destine. Primul și cel mai important este destinul lui Ion, țaran sărac din satul Pripas, care

năzuiește să-și depășească statutul material și poziția în ierarhia rurală prin căsătoria cu o fată bogată. Avatarurile eroului în încercarea de a sfida destinul sunt surprinse în scene memorabile precum: hora satului, bătaia de la cârciuma lui Avrum, seducerea în etape a Anei, negocierea zestrei, nunta, trădarea învățătorului Herdelea, cedarea tuturor pământurilor de către socrul său, sinuciderea Anei, moartea copilului, renașterea iubirii pentru Florica, moartea și înmormântarea protagonistului.

Un al doilea plan vizează intelectualitatea rurală reprezentată de familia învățătorului Herdelea și de preotul Belciug. Herdelea este tipul dascălului de vocație, care încearcă să apere cultura română și limba română, acaparate de către sistemul oficial maghiar. Conflictele cu preotul, cu autoritățile imperiului și chiar cu Ion sunt determinate de dorința învățătorului de a-și apăra imaginea și statutul social și intelectual. În plus, preotul Belciug, deși aspru în manifestările sale, este imaginea omului devotat slujirii lui Dumnezeu și a Bisericii, într-un mediu contaminat de politică, dar și de neînțelegeri. Părintele este un adevărat sfătuitor, confident și mediator pentru țărani, reușind să-i îndrume pe calea cea dreaptă.

În sfârșit, un al treilea plan compozițional și totodată fundalul narativ e reprezentat de administrația maghiară, frecventată de Titu Herdelea prin funcția sa, dar și de către țărani, atâta vreme cât se supune oficialităților imperiului. Se sugerează discret, în spiritul lui Marin Preda, legătura dintre om și istorie, dintre individ și timpul în care trăiește.

Arhitectura romanului este atent elaborată, printr-o dozare aproape infinitezimală a detaliilor, cu o grijă pentru sinteza compozițională ce atinge uneori artificii. Romanul este, în expresia criticului Constantin Ciopraga, „un corp sferoid” care „se termină precum a început”. Astfel, titlurile capitolelor au o forță anticipativă și evocatoare de excepție. Cartea se deschide cu un capitol intitulat „Începutul”, pentru a se încheia cu „Sfârșitul”, iar capitolele intermediare au titluri sintetice precum „Sărutul”, „Vasile”, „Nunta”, „Copilul” etc. Totodată, primele pagini sunt construite printr-o tehnică cinematografică, a restrângerii cadrului de la o imagine panoramică, generală spre elementele de detaliu ce prefigurează conflictele de mai târziu.

Acțiunea este anunțată prin descrierea drumului de la Armadia către Pripas și este treptat abandonată prin aceeași imagine, însă surprinsă la final în sens invers, ca o intrare și o ieșire simbolice din lumea ficțiunii. Evenimentele încep și se sfârșesc duminica, iar hora este elementul etnografic ce îi reunește pe țărani în inima satului.

De la început se disting realități semnificative precum Hristosul de tinichea, casa învățătorului cu ferestrele cât palma „privind drept în inima satului”, gospodăria sărăcăcioasă a lui Ion, cârciuma lui Avrum, loc al conflictelor dintre țărani, și hora satului.

Hora reprezintă nu doar un motiv de sorginte mitică având o simbolistică arhetipală, ci și un pretext narativ ce irumpe în text cu toată forța necesară unei narațiuni vii și dense. Ierarhia satului este vizibilă în curtea văduvei lui Maxim Oprea, prin așezarea concentrică a participanților. În centru sunt tinerii veniți să se distreze, într-un dans al patimilor și al speranțelor, urmează nevestele tinere și fetele

neinvitate, care privesc și râd cu subînțeles. Al treilea cerc este reprezentat de bărbatii fără pământ, care vorbesc despre „treburile obștii”, pentru ca pe prispa casei, într-un loc privilegiat, să stea fruntașii satului, „bocotanii”, primarul și familia învățătorului. Se configurează astfel un amfiteatru simbolic, ce surprinde pulsația acestei lumi.

Ion se evidențiază încă din scena horei, prin calitățile sale de lider al tinerilor din sat, dar și prin îndoielile ce îi macină ființa. Alternativele existenței sale sunt, de asemenea, conturate în această împrejurare, prin imaginea tatălui, Alexandru Pop Glanetașul, care stă „ca un câine la ușa bucătăriei”, neîndrăznind să intre în vorbă cu cei bogați. De asemenea, Vasile Baci, beat și arogant, reprezintă o posibilă evoluție a protagonistului, dacă destinul său ar fi avut un parcurs normal.

Conflictele interioare se prefigurează sub forma luptei dintre pasiune și rațiune, dintre iubirea sinceră pentru Florica și convingerea că nu își poate îndeplini visul de bogăție și onoare prin căsătoria cu Ana. Se adaugă și o întâmplătoare aluzie a lui Titu Herdelea, care în acea seară, după horă, îi spune că trebuie „să-l silească” pe Baci să-i dea fata.

Seducerea Anei se realizează deliberat, Ion parcurgând drumul simbolic de la horă la poartă, de aici pe prispa, de pe prispa în casă, până la scena de pe cuptor, care topește, într-un amalgam de trăiri, iubirea sinceră a fetei și planul diabolic al flăcăului. Vestea despre sarcina Anei îl face pe Ion mai sigur pe sine, gata să-și negocieze cu duritate viitorul. Femeia este alungată și bătută deopotrivă de tată și de viitorul soț, până când intervine preotul satului, care îi obligă să se împace. Este ilustrată, astfel, condiția femeii în lumea rurală, așa cum o observă și G. Călinescu: „două brațe de muncă, o zestre și o producătoare de copii” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Nunta îi oferă autorului prilejul de a surprinde într-o pagină etnografică de excepție realitățile lumii arhaice transilvănene. Evenimentul ține trei zile și implică o desfășurare ritualică. Alaiul este impresionant: „călăreții pocneau mereu din pistoale”, „lăutarii își frângeau degetele cântând”, „căruța cu mirii” și „hrișca cu nașii” sunt în centru etc. Urmează ospățul, dansul, în timp ce autorul notează psihologic și treptele nefericirii Anei, care își vede mirele „fulgerat de patimă”, strângând-o pe Florica, „mistuit de remușcări înăbușite”. Dincolo de culoarea momentului, impresionează așadar durerea mocnită a Anei, care, privindu-l pe Ion topit de dragoste pentru Florica, își vede visul spulberat. Nunta nu reprezintă, în aceste condiții, un moment de împlinire erotică, ci un adevărat ritual de intrare în posesie.

Ion își modifică, după nuntă, comportamentul, atât în familie, cât și în societate. Pe Ana o ignoră sau o umilește, situație care nu se schimbă nici după nașterea copilului. În sat este privit ca un om bogat, pe uliță merge cu pas apăsător, iar la cârciumă nu vorbește decât despre pământuri și semănături. Nefericită, Ana se spânzură, Ion simțindu-se astfel eliberat de o povară. La scurt timp moare și copilul, lipsit de dragostea și grija materne.

A doua parte a romanului este concentrată asupra iubirii pătimase a protagonistului pentru Florica, acum căsătorită cu George Bulbuc, ceea ce nu îl împiedică pe Ion să dorească să-i recâştige dragostea. Se împrietenește cu George, ajunge să-l viziteze acasă, își dă întâlnire pe ascuns cu Florica, până când soțul acesteia află de relația celor doi și, într-o scenă dramatică de un naturalism pregnant, îl ucide pe Ion, în mod simbolic, cu o sapă. Sugestia folosirii acestui instrument de muncă a pământului pentru pedepsirea celui ce a încălcat norme morale străvechi este cât se poate de transparentă.

Ion este, între cele mai complexe personaje din literatura română, „primul erou obiectiv” (Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*), lipsit de idealizarea tipic sămănătoristă de la începutul secolului și prezentat de narator în toată nuditătea caracterului său. Modalitățile de caracterizare la care face apel autorul includ atât portretul fizic, cât și portretul moral ale protagonistului. Încă de la început Ion este prezentat direct de către narator, în scena antologică a horei: „Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire și un vicleșug neprefăcut”. Se anticipează, astfel, prin prolepsă, evoluția personajului. De asemenea, în spiritul omniscienței, Rebreanu, prin vocea naratorială, îi subliniază calitățile: „Era iute și harnic ca mă-sa. Unde punea el mâna, punea și Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca o ibovnică”.

Intrând în relație cu multe dintre personajele universului epic, Ion este văzut în mod diferit de către acestea, într-un exercițiu de pluriperspectivism ce conferă romanului modernitate. Pentru Vasile Baciuc este „hoțul, „sărântocul” și „tâlharul”, în timp ce pentru Ana este, la începutul relației lor, „Ionică, norocul meu”. Preotul Belciug îl numește „un stricat și un bătaș”, „un om de nimic”, pentru ca, după ce Ion moare și lasă implicit pământurile bisericii, să fie numit „mândru creștin”. Pentru că flăcăul se arată nerecunoscător față de învățător, soția acestuia, Maria Herdelea, îl califică drept „becisnic”, „fără pereche în blăstămății”, iar Titu trăiește sentimente contradictorii, de admirație pentru tenacitatea flăcăului, dar și de dispreț pentru lipsa de scrupule și insensibilitatea acestuia, numindu-l, la un moment dat, „o canalie”.

Într-o încercare dramatică de a se lămuri în legătură cu ceea ce dorește și simte, Ion oscilează – „Aș fi o nătăfleață să dau cu piciorul norocului” –, acunzându-se, încă din scena nunții sale, de slăbiciunea neuitată pentru Florica. Îi mulțumește lui Herdelea pentru sfatul său, spunând „că doar nu suntem noi tocmai așa de proști”, ceea ce îi evidențiază orgoliul.

Caracterizarea indirectă este realizată prin vorbe, fapte, relații, gânduri, într-o veritabilă desfășurare epică focalizată asupra protagonistului. Astfel, se dovedește cinic atunci când află că Vasile Baciuc își bate fiica pentru păcatul comis: „Lasă, că bine-i face, lasă s-o bată zdravăn, că i se cuvine...”. El însuși este violent, fiindcă se încaieră cu Simion Lungu pentru pământ și chiar cu socrul său, de la care vrea toate ogoarele.

Comportamentul față de Ana îi subliniază, în etape, viclenia, insensibilitatea și, finalmente, ura pentru aceasta, considerând-o vinovată pentru nefericirea lui. În mintea sa, o compătimește cu superioritate, dar o și detestă: „Tare-i slăbuță și urâtică, săraca de ea (...). Uite pentru cine rabd ocări și sudălmi”.

Cea mai importantă secvență a textului, cu o mare forță de sugestie, este cea a sărutării pământului. Într-o atitudine de evlavie, Ion îngenunchează în fața ogorului și sărută huma cu o voluptate ce-i trezește fiori la limita eroticului: „o poftă sălbatecă să îmbrățișeze huma, să o crâmpoțească în sărutări”. Scena intră în sfera patologicului, autorul avansând în felul acesta o ipoteză de interpretare a devenirii interioare a protagonistului.

Receptarea critică a personajului a cunoscut anumite variabile în timp, de la publicarea romanului și până în contemporaneitate. Primul care interpretează cazul lui Ion este Eugen Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane*: „Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă...”. Criticul îl consideră, în mod evident, un erou stendhalian puternic și hotărât în tot ce face, un parvenit din lumea rurală.

O percepție opusă celei lovinesciene asupra personajului este cea a lui G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, unde neagă toate meritele și calitățile acestuia: „Ion nu este inteligent și, prin urmare, nici ambițios. Dorința lui nu este un ideal, ci o lăcomie obscură”.

Paul Georgescu, în prefața la ediția din 1967 a romanului, sintetizează, într-un fel, dosarul critic de până atunci al personajului și îl revalorizează dintr-o perspectivă foarte echilibrată: „El e o energie care nu s-a putut constitui, încă, într-o personalitate”.

La nivelul artei narative romanul se distinge prin sobrietate, rigoare, obiectivitate și echilibru compozițional. Stilul anticalofil, al cărui adept s-a declarat, îl îndreptățește pe autor să respingă expresia grandioasă ori metafora subtilă, așa cum declară, de altfel, în articolul „Cred”: „Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau decât să fiu șlefuit și neprecis. (...) De altfel, cred că e mult mai ușor a scrie frumos decât a exprima exact”. Narațiunea la persoana a III-a, din perspectiva unui povestitor ominiscient, ubicuu, alternează cu cea la persoana I, realizată prin intermediul unui narator-personaj, alter ego al autorului, Titu Herdelea.

În concluzie, literatura română datorează romanului *Ion* începutul modernizării speciei, într-un efort creator titanice, ce îi asigură acestui „geniu fără talent” – cum a fost numit Rebreanu – un loc important în galeria ctitorilor prozei autohtone de o certă valoare estetică. Romanul *Ion* este capodopera scriitorului, în care arta sa impune viziunea realistă, ce îl apropie de un Tolstoi sau Faulkner, dar cartea vorbește și despre permanențele mitice, despre continuitatea și dăinuirea unei civilizații rurale, despre dialectica vieții și morții, despre miracolul existenței sau fatalitatea tragică a iubirii.

Romanul modern psihologic. *Pădurea spânzuraților* – în labirintul dilemelor

Publicat în anul 1922, romanul *Pădurea spânzuraților* dezvăluie publicului o altă latură a personalității creatoare rebreniene, într-un demers narativ analitic și minuțios,

întregind imaginea scriitorului complex, creator de viață, de conflicte dramatice și destine tragice.

Epica realistă ce l-a consacrat pe autor se complică prin dimensiunea analitică, opera fiind numită de G. Călinescu „monografie a incertitudinii chinuitoare” (*Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*), urmărind un conflict social exterior, în contextul primului război mondial, și proiecția acestuia în lumea interioară a conștiinței. Autorul se dovedește „un analist al stărilor de conștiință, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice” (Tudor Vianu).

Geneza romanului amintește de soarta fratelui autorului – Emil Rebreanu –, ofițer în armata austro-ungară, executat prin spânzurare, pentru că a încercat să treacă linia frontului la români. Dar eroul romanului nu este o simplă copie a unui eveniment biografic, ci devine un simbol al generației de tineri intelectuali implicați în coșmarul războiului. Se adaugă impresia afectivă produsă autorului de fotografia unei „păduri de spânzurați”, cei învinuiți de trădare, ca și cunoașterea atmosferei frontului și a războiului, în timpul studiilor la Academia Militară din Budapesta și apoi în calitate de ofițer, precum și impactul lecturilor din opera lui Dostoievski, scriitorul care, alături de Proust, va influența considerabil proza românească de analiză. Astfel, criza mistică a personajului Apostol Bologa, dorința de mântuire prin moarte și iubire universală, starea de exaltare amintesc de Raskolnikov sau de frații Karamazov.

Tema centrală a operei o reprezintă drama „datoriei” specifică intelectualității românești ardeline de la începutul secolului XX, din timpul războiului, care se complică prin problema libertății naționale și sociale, subordonată temei mai largi a istoriei. Un posibil nucleu narativ al romanului se află în nuvela *Catastrofa*, al cărei protagonist, David Pop, îl prefigurează pe Apostol Bologa.

Structura și compoziția romanului sunt la fel de echilibrate ca în cazul lui *Ion*. Materia epică se organizează în patru „cărți” cu câte 11 capitole, cu excepția ultimei cărți, alcătuită din opt capitole. Numărul redus din partea finală ar putea sugera insinuarea morții, sfârșitul incipient al personajului. De fapt, notațiile succinte din caietul de creație sugerează evoluția eroului prin iluminări succesive spre nivelul ultim al tragicului: partea întâi – „Datoria”; partea a doua – „Datoria dincolo de hotare. Dragostea de neam”; partea a treia – „Iubirea pentru toți oamenii”; partea a patra – „Iubirea morții”. Aceste etaje ale construcției au o anumită independență, dar fiecare marchează o etapă în devenirea psihologică a personajului.

Romanul se deschide cu următorul pasaj: „Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă și sfidătoare (...) întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră, înțepată ici-colo de arborii arămii”, iar în final revine cu aceeași imagine-simbol: „Crestele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinți tociți. Drept în față lucea tainic Luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivea ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului”.

Cele patru părți trasează gradat evoluția personajului în adevărate microromane constituite pe o anumită ipostază: militarul și cetățeanul ce respectă jurământul față

de împărat, românul legat sufletește de destinul neamului său, omul integrat omenirii prin iubire și, în final, un suflet chinuit, o conștiință dilematică ce caută salvarea în moarte.

Epica se derulează liniar, cronologic, într-o compoziție clasică a **subiectului**. Inițial, eroul Apostol Bologa, membru al Curții Marțiale, supraveghează cu severitate execuția cehului Svoboda, care încercase să treacă prin dezertare la inamic. Convingerea că și-a făcut datoria este atenuată de un sentiment de neliniște potențat de privirea obsedantă din ochii condamnatului și de dialogurile cu Klapka: „Ochii omului osândit parcă îl fascinează cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă”.

Paginile retrospective refac detalii din copilărie și adolescență, din mediul familial dominat de patriotismul tatălui și severa supunere religioasă a mamei. Refuzând „cariera preoțească”, tânărul urmează filosofia la Budapesta. Un alt episod îl constituie relația cu Marta Domșa și logodna celor doi, urmată de înrolarea în armată, dictată de un orgoliu masculin, acela de a-i demonstra fetei că este capabil de acte eroice, ca locotenentul ungar cu care ea cochetase.

În ipostaza de ofițer, Bologa se impune pe front, obținând decorații și numirea în Completul de Judecată al Tribunalului Militar. Din momentul în care află că regimentul său va lupta în Ardeal, siguranța se clatină, încearcă să evite participarea la această misiune și se insinuează dorința dezertării, mărturisită lui Klapka.

Actul eroic de a distruge reflectorul rusesc nu îi aduce permisiunea de a nu lupta împotriva românilor. Rănit în urma unui atac al rușilor, tentativa de dezertare eșuează și este amânată. După o perioadă de spitalizare, se întoarce acasă, rupe logodna cu Marta, de care se simte înstrăinat.

Revenit pe front pentru a lucra la o coloană de muniții, este găzduit în casa gospodarului Vidor, unde cunoaște o altă experiență umană – erosul autentic, revelația iubirii pentru Ilona.

Numit în juriul Curții Marțiale pentru a judeca țărani români care fraternizează cu inamicul, Bologa dezertează, dar nu își ia nicio măsură de prevedere. Este un posibil act de sinucidere, opțiunea deliberată pentru moarte. Este prins de Varga și predat autorităților, ceea ce marchează punctul culminant în derularea narativă. Condamnarea și executarea sa prin spânzurătoare, anticipate pe parcursul romanului, reprezintă deznodământul tragic al unei drame de o înaltă tensiune umană și morală. Conflictul ce a generat drama este sintetizat de Nicolae Manolescu: „Conflictul e acela între nevoia de opțiune personală și neputința de a rezista unor imperative exterioare conștiinței”. Se constituie astfel o permanentă interferență a planurilor epic și analitic, a elementelor din zona psihicului și a raționalității în confruntarea teoriilor cu realitatea sau în raportarea individului la colectivitate.

Personajul este o conștiință sfâșiată, un inadaptat superior, proiectat pe fundalul unei istorii tulburi, un erou tragic prins în cercul fatal al Istoriei, dar și al Existenței umane.

Cele trei etape parcurse – *cetățean, român, om* – sunt tot atâtea trepte ale inițierii, marcate de revelații succesive prin care ființa fizică își transcende condiția, tinzând

spre o esență spirituală. Destinul eroului amintește de cunoscutele cuvinte ale lui Hemingway : *Man can be destroyed, but not defeated* („Omul poate fi distrus, dar nu înfrânt”), pentru că există în sinea personajului o puritate morală, o credință și o iubire de tip superior ce conferă sens chiar și morții sale absurde.

Apostol, în calitate de cetățean, considera inițial că „omul nu e nimic decât în funcție de stat”. Pentru această patrie fictivă și abstractă pleacă pe front spre a-și îndeplini datoria și acționează sub semnul ordinii, al legii, spunând : „Trebuie să ne facem datoria (...). Altfel vom cădea în anarhie”.

De la acest punct de plecare începe un traseu labirintic cu un dublu sens, spre lume și spre interior. Omul capătă conștiința vieții sale interioare, își descoperă sinele, iar criza se naște prin scindarea inevitabilă între timpul exterior și cel interior. Conturul personajului și implicit liniile narative cresc prin intermediul analizei psihologice, din fragmentele de monolog interior care conturează imaginea unui erou dilematic, sfâșiat lăuntric.

Privirea cehului, sentimentul vinovăției, răsturnările de valori, descoperirea ființei sale etnice conduc spre o a doua ipostază a personajului, cea de român. Cuvintele explică net diferențele : „Statul nu cere iubire, ci numai devotament, disciplina omului, pe când neamul presupune dragoste frățească”. El trăiește sentimentul apartenenței la neamul românesc. Vestea că ar putea lupta împotriva „fraților” săi aduce implicit disperarea și presimțirea morții. Refuzat cu dispreț de generalul Karg la rugămintea de a nu fi trimis pe frontul din Ardeal, Apostol Bologa trăiește primul moment de criză, dublat de dorința dezertării.

Relația cu Ilona este un alt tip de inițiere, prin eros. Este aici o iubire pură, sinceră, luminată de candoarea sufletului, un scurt interludiu înaintea dramei finale. Războiul, iubirea, părinții, camarazii constituie un fundal, un cadru exterior care generează surpările interioare. Atenția prozatorului se focalizează asupra lumii interioare a personajului, spațiul adevărat al tragediei, pentru că la nivelul conștiinței rănila rămân fără leac, faptele capătă motivație, absurdul își are coerența lui.

O sinteză a ipostazelor parcurse se conturează în ultima parte – Apostol ca om : „În sânul neamului, individul își găsește eul său cel bun în care sălășluiesc mila și dragostea pentru toată omenirea”. Prin iubire și credință, eroul se eliberează de apăsarea vinovăției. El nu se revoltă în fața morții, nu se apără, forțând parcă derularea finală într-un crescendo dramatic. Moartea devine o cale de accedere la fericire, la absolut, la divinitate, iar rezistența sa provine din forța iubirii : „Iubirea trăiește veșnic, fără început și fără sfârșit... Prin iubire cunoști pe Dumnezeu și te înalți până la ceruri”. Moartea nu mai este o sancțiune, ci o izbăvire.

Complexitatea personajului este dată de imaginea sa eroică, simbolizând libertatea, puterea de sacrificiu, printr-un adevărat „apostol” al ideii de bine, adevăr și frumos. Dar scriitorul nu își mitizează eroul. Acesta rămâne un om, cu slăbiciunile, cu aspirațiile, cu lașitățile sale, iar romanul devine, în acest context, un discurs existențialist, o parabolă tragică a relației omului cu istoria și cu lumea.

Arta narativă se distinge prin modernitate, atât la nivelul tehnicilor de construcție, cât și la acela al stilului. Construcția epică este sferică, bazată pe dispunerea

concentrică a tuturor palierelelor narative. Laitmotivul textului, care îi asigură și simetria, este spânzurătoarea. Prin retrospectivă se refac anii de formare a personalității eroului, iar prin introspecție se pătrunde în lumea interioară a sufletului, cu disecarea trăirilor și cercetarea crizei de conștiință a eroului, în raport cu statul, neamul, semenii. Monologul interior, ca formă de autoanaliză, în combinație cu analiza psihologică formează un demers de investigație complex. Alternanța planurilor exterior/interior, epic/analitic, descriptiv/dialogat etc. asigură suplețea diegezei. Autorul practică și simbolismul cromatic: albul nevinovăției, irizările luminii, cenușiul, arămiul toamnei, lumina răsăritului de primăvară, întunericul, cimitirul etc.

Simfonie a destinului, operă ce surprinde condiția tragică a omului aflat într-o situație-limită, în momentele dramatice ale războiului sau în căutarea clarificărilor interioare, *Pădurea spânzuraților* deschide seria romanelor realiste de analiză psihologică ale secolului XX.

George Călinescu

Repere ale creației

Figură de marcă a culturii române, spirit plurivalent, inventiv, pornit în căutarea perfecțiunii, George Călinescu acoperă o arie vastă de preocupări – critică și istorie literară, eseistică, literatură, amintind de alți creatori enciclopedici, precum Dimitrie Cantemir, Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Nicolae Iorga. Erudiția, imaginația creatoare, puterea de sinteză, filonul balzacian sunt câteva constante ale prozei călinesciene, care depășește realismul clasic asumat ca formulă literară spre asimilarea experiențelor romanului modern din secolul XX.

Deși numele său este preponderent asociat cu critica și istoria literară, imaginea literaturii interbelice ar fi incompletă fără opera în proză a scriitorului Călinescu. Drumul acestuia spre spațiul ficțiunii pornește din intenția de a aplica un principiu – necesitatea criticului literar de a scrie literatură pentru a intra în intimitatea actului creator: „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze în cât mai multe genuri. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă o nuvelă sau un roman, acela e fals critic...” (*Principii de estetică*).

Vocația narativă, talentul creator vor însoți însă acest demers de verificare, pecetluind valoric opera sa de ficțiune concretizată în romanele *Cartea nunții* (1933), *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953) și *Scrinul negru* (1960).

În plan teoretic, autorul considera clasicismul „un mod de a crea durabil și esențial” (*Sensul clasicismului*), iar proza obiectivă realistă, de tip balzacian, un necesar model românesc – „Romanul, în forma lui de azi, este un gen literar constituit aproape exclusiv în secolul al XIX-lea și putem afirma cu prea puțină eroare că H. de Balzac este creatorul lui”.

Lucrările publicate în domeniile criticii, istoriei literare și esteticii dovedesc preocupările extrem de vaste ale autorului, alături de proiectele grandioase ce vor fi

duse în mare parte la bun sfârșit: *Viața lui Mihai Eminescu*, *Opera lui Mihai Eminescu*, *Viața lui Ion Creangă*, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, *Impresii asupra literaturii spaniole*, *Grigore Alexandrescu*, *Nicolae Filimon*, *Sensul clasicismului*, *Principii de estetică*, *Estetica basmului*, *Universul poeziei*, *Curs de poezie*.

Opera capitală a criticului este *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, despre care Eugen Simion aprecia: „*Istoria literaturii române* stabilește, cu rare și neînsemnate șovăieli, adevărata scară de valori a literaturii noastre. Harul unic al acestei lucrări e de a fi asociat, în sensul arătat mai înainte, virtuțile unui artist ce excelează și în portretistică, și în evocare. Istoria literaturii devine, în interpretarea lui G. Călinescu, nu numai o succesiune de valori, mari și mici, vii sau uitate, de epoci și școli literare, ci o panoramă în care scriitorii – deveniți obiecte de observație, personaje în sens spiritual – își proiectează propria umbră morală. Lovinescu o numește «cea dintâi istorie estetică și deci critică... o experiență a individualității»”.

Critica promovată de Călinescu nu se vrea neapărat obiectivă, inflexibilă, ci „implicit polemică”, rostul ei fiind „de a crea puncte de vedere”. Ea înseamnă a studia fiecare autor după condițiile naturii sale, plasându-l în ordinea artei, ținând seama nu doar de universul fictiv al operei create, ci și de alte circumstanțe, precum epoca, moda literară, clasa socială din care provine autorul, datele biografice ale acestuia, viziunea etică, profilul psihologic etc., în continuarea criticii totale inaugurate la noi de Garabet Ibrăileanu. În concepția sa, critica literară este un act pur subiectiv, care implică însă și un proces de raționalizare. Pentru a avea autoritate științifică și morală în aprecierea operei de artă, criticul trebuie să fie și creator, și autor de literatură.

Istoria literaturii... este terenul pe care se întâlnesc cele două mari pasiuni ale lui Călinescu, ducând la crearea acestui de neegalat „roman al literaturii”. Chiar și atunci când evocă trecutul, Călinescu știe să dea viață lumii comentate, să facă din scriitori adevărate personaje.

Romanul realist-balzacian. *Enigma Otiliei* – sinteză estetică și proiecție auctorială

Criticul G. Călinescu era de părere că misiunea sa de exeget nu poate fi îndeplinită dacă nu încearcă el însuși să creeze sau cel puțin „să rateze în cât mai multe genuri” (*Principii de estetică*). De aceea, scriind patru romane, Călinescu a pătruns în laboratorul de creație al prozei, înțelegându-i toate mecanismele. În *Cartea nunții*, *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* autorul prezintă societatea bucu-reșteană din prima jumătate a secolului XX într-o manieră realist-clasică de maximă obiectivitate.

Romanul *Enigma Otiliei* „este construit cu un meșteșug sigur, pe mai multe planuri și cu o detașare epică întru totul stăpână pe materialul uman, atât de divers

și de încheiat în fizionomia lui”, scria însuși autorul G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, citând recenzia criticului Pompiliu Constantinescu, publicată în 1938, la apariția romanului.

Deși a fost considerat de unii critici „o desăvârșită comedie molierească tratată cu mijloacele narrative ale realismului” (S. Damian, *G. Călinescu – romancier. Eseu despre măștile jocului*), *Enigma Otiliei* se află la confluența a două metode de creație – balzacianismul, dat de tehnica narativă și modalitățile de portretizare, și caragialismul, constând în viziunea asupra lumii burgheze și în conturul unor personaje tipice.

Realismul de tip balzacian al romanului vine din tematică, având în centru moștenirea și paternitatea, surprinse sub forma unei fresce a burgheziei bucureștene de la începutul secolului XX, zugrăvită în datele ei esențiale, cu relații și tipologii specifice. Se adaugă grija pentru detaliu și pentru evidențierea personajelor în mediul lor de viață, dinspre exterior către interior, cu o situare exactă a acțiunii în spațiu și timp, în ideea creării unei atmosfere credibile și adecvate universului epic.

Geneza romanului trimite la imaginea unei tinere din familia scriitorului, o fată „cu părul ca un fum, exuberantă și reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicală” – posibil model pentru eroina cărții, despre care Călinescu va spune flaubertian, *Otilia c'est moi*, proiecție a unui vis, a unui ideal de feminitate. De asemenea, critica literară de orientare biografică stabilește discrete asemănări între tânărul studios Felix Sima și autorul însuși, astfel încât personajul descrie un simbolic alter ego al scriitorului.

Titlul inițial al cărții a fost *Părinții Otiliei*, deschizând perspectiva paternității ca temă a romanului. Ultima variantă, *Enigma Otiliei*, pare mai potrivită prin invitația la lectură, la meditație, prin conotațiile implicate. Deși nu există un mister propriu-zis în demersul narativ, personajul Otilia rămâne învăluit într-o umbră de incertitudine, un abur enigmatic dat de acțiunile sale imprevizibile. Este, de fapt, enigma feminității înseși.

Structura și compoziția textului satisfac deopotrivă criteriul echilibrului clasic și pe acela al deschiderilor tipic moderniste. Există, astfel, o relație de tip cauză-efect între **incipit** și **final**, ambele avându-l în centru pe Felix Sima, personaj și narator-martor al operei. Din acest punct își încep existența cele două planuri ale romanului, aflate uneori în interferență. Un plan urmărește destinul tânărului Felix Sima, pornit spre realizarea intelectuală ca viitor medic, dar marcat de experiența erotică trăită alături de Otilia. El intră într-un univers necunoscut, parcurge un traseu inițiativ prin eros, dar și în raport cu existența, cu lumea, din care iese maturizat și își continuă împlinirea cu o fermitate și o perseverență specifice caracterelor tari.

Al doilea plan descrie istoria unei moșteniri și luptele îndârjite pentru obținerea averii bătrânului Costache Giurgiuveanu. Conflictul ce susține arhitectura narativă este determinat de relațiile încordate dintre cele două familii înrudite – familia lui Costache și clanul Tulea, dominat de Aglae, sora bătrânului. În jurul lor gravitează Stănică Rațiu, avocat fără procese, aflat în căutarea unei șanse pentru parvenirea socială și politică.

Universul narativ se susține prin echilibrul celor două tipuri de forțe: forța centripetă, ce asigură coerența unui sistem reprezentat de Stănică, Aglae, Costache, indivizii tipici pentru lumea burgheză, dominată inflexibil de puterea și tentația banului, și forța centrifugă, simbolizată prin personajele purtătoare ale unor valori morale, ale unor principii, dar și idealuri superioare (Otilia, Felix, Pascalopol).

Subiectul operei nu respectă neapărat rigorile cronologiei, pentru că autorul nu-și propune să urmărească acțiunile și frământările eroilor, atâtea câte există, în totalitatea lor, ci să creeze scene de viață relevante pentru mesajul moral și realist pe care dorește să-l transmită. Așadar, desfășurarea epică este lentă, prin succesiunea unor episoade semnificative. Romanul începe balzacian, prin fixarea temporală și spațială a acțiunii – „la începutul lui iunie 1904”, în casa de pe strada Antim, din capitală. Felix vine în casa tutorelui său, Costache Giurgiuveanu, pentru a studia medicina, și descoperă aici o lume ciudată, măcinată de răutate, vicii și ipocrizie. Zgârcenia antologică a bătrânului, ezităările lui de a trece banii pe numele Otiliei, fiica sa vitregă, determină o competiție aprigă pentru avere, mai ales între Aglae și Stănică. Cele două atacuri ale bolii bătrânului agravează situația, tensionează lupta și creează contextul de prezentare a eroilor în toată nuditatea lor morală. În final, abilul și versatul Stănică – produs tipic al lumii sale – găsește banii sub saltea, provocând moartea lui Giurgiuveanu.

Pe celălalt plan narativ se consumă povestea de iubire dintre cei doi tineri – Felix și Otilia. Ea intuiește spiritul rațional, lucid al tânărului preocupat mai ales de realizarea sa profesională, științifică. Îl va alege pe Pascalopol – moșierul matur, delicat și generos, îngăduitor cu capriciile feminine. În final, cititorul află că acesta i-a redat libertatea, Otilia urmând un drum al aventurii și al misterului.

Personajele operei atestă apetența autorului pentru construcția de caractere, implicând o viziune canonică de moralist, vizibilă prin „clasificarea *faunei* umane în sinteze portretistice bine delimitate prin schematismul lor expresiv” (Alexandru Săndulescu, *Dicționar de termeni literari*). Unele personaje sunt conturate în viziune balzaciană, altele sunt realizate din perspectivă modernă.

Costache Giurgiuveanu se situează în galeria de personaje călinesciene memorabile, certificând prin tipologia ilustrată balzacianismul romanului, dar și depășirea acestuia prin nuanțele umane subtile pe care le operează autorul în conturul personajului. Dat fiind faptul că fundalul operei îl constituie imaginea burgheziei bucureștene de la începutul secolului XX, este implicită prezența unor personaje specifice acestei lumi: avarul, senilul, arivistul, baba absolută, fata bătrână, omul de lume, intelectualul în formare etc. Eroii sunt concepuți potrivit concepției estetice a autorului, care afirma că a avut în vedere „căutarea permanențelor în scopul de a atinge universalul”, fiind preocupat „de un individ, nu de o schemă”, ceea ce atestă faptul că interesul creatorului depășește clișeu de construcție, intrând în sfera intimă a sufletului.

Modalitățile de caracterizare a personajului sunt, în general, cele specifice romanului realist, de unde și impresia de verosimilitate a portretului, ce dublează portretul moral: inserția individului într-un mediu cu rol determinant în evoluția sa,

proiectarea imaginii din perspectiva altor personaje, relativizarea modernă a percepției asupra eroului, caracterizarea prin îngroșarea caricaturală a trăsăturilor etc.

Costache Giurgiuveanu ilustrează, încă de la primele pagini ale cărții, tipologia avarului, în ciuda faptului că autorul îl umanizează subtil, datorită iubirii suave pentru Otilia și grijii pentru viitorul lui Felix. El este tutorele Otiliei și al lui Felix, conturându-se în devenirea textului ca un amestec bizar între imaginea clasică a zgârcitului și duioșia paternă. Spre deosebire de avarii cunoscuți ai literaturii (Hagi-Tudose, Felix Grandet), Giurgiuveanu este proiectat de Călinescu mai curând în zona maniilor decât a patimii pentru aur sau bani. Autorul se îndepărtează, astfel, de modelul lui Balzac, păstrând eroul la granița dintre râs și compasiune, dintre indignare și simpatie.

Înfățișarea fizică a bătrânului e precis conturată prin tehnica detaliului semnificativ chiar din prima secvență epică, atunci când Felix, bătând la ușa unchiului său, e întâmpinat de un bătrân straniu care rostește un enunț absurd: „Aici nu stă nimeni”. Bizareria aceasta capătă treptat chip și identitate, dezvăluindu-se ca o alcătuire cel puțin grotescă în ochii proaspătului absolvent de liceu: capul pare „atins de o calviție totală”, fața este „aproape spână”, pare „pătrată”, cu buzele „întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os”. Pleoapele „clipeau rar și moale, ca bufnițele supărate de o lumină prea bruscă”, iar glasul îi este răgușit și sincopat de o bâlbâială permanentă.

Acest „omuleț subțire și puțin încovoiat”, cu o vârstă incertă, se apără printr-o permanentă negație de orice posibilă agresiune a lumii exterioare: „Nu-nu-nu știu... nu-nu este nimeni aici... nu cunosc...”. Motivațiile acestei reacții în fața celorlalți sunt determinate de invazia deliberată a clanului Tulea în spațiul vital al bătrânului, din dorința de a pune mâna pe averea sa. Spaima sa este exprimată în text prin intermediul stilului indirect liber: „S-ar putea să vină o clipă în care toți să-l jupoaie, să-i ia totul, să-l scoată din casă, în vreme ce el vede și nu se poate mișca”.

În capitolul al 17-lea e inserată o secvență de teatru absurd, generată de imaginația lui moș Costache în urma primului atac de apoplexie. În centru se află bătrânul, care „trona pe spate stupid”, în timp ce Aglae vorbește despre el ca despre cineva fără simțire, ignorându-l. Celelalte prezențe din jurul personajului se împart în două categorii: pe de-o parte, se află Otilia, Felix și Pascalopol, îngrijorați și preocupați de starea lui Moș Costache, iar pe de altă parte, sunt membrii familiei Tulea, care joacă, plini de patimă, cărți și, mai mult, încep să petreacă, după ce descoperă, într-un dulap, un salam și un vin scump.

Prin raportare la celelalte personaje ale romanului, Costache Giurgiuveanu se distinge printr-un profil subiectiv, rezultat al percepției celor din jur. Pentru Aglae este un naiv ce-și transformă casa într-un „azil de orfani”, fiind astfel, în mod paradoxal, un risipitor. Otilia vede în „papa” un om bun, dar care „are ciudățeniile lui”, în vreme ce Pascalopol trece cu vederea micile înșelăciuni ale bătrânului, care-i cere bani cu împrumut, sub pretextul că „este cam strâmtorat”, dar nu i-i înapoiază niciodată.

Gesturile și faptele personajului permit, de asemenea, identificarea unor trăsături ce-l individualizează. Astfel, încarcă socotelile pentru întreținerea lui Felix, furându-i astfel banii, le închiriază locuințe unor studenți săraci și le vinde manualele și trusele medicale pentru plata chiriei, administrează restaurante și debite de tutun, stârnind invidia lui Stănică, singurul care intuiește potențialul de bogăție al bătrânului. Grija pentru Otilia se manifestă prin intenția lui Giurgiuveanu de a-i construi o casă nouă cu materiale ieftine, obținute de la demolări și cărate cu roaba.

Mediul în care trăiește reprezintă, în spiritul balzacianismului, un indiciu solid al caracterului eroului. Descrierea casei, cu insistența asupra zidăriei crăpate și scorjite, a stilului pretențios, dar anulat din cauza materialelor de o calitate precară folosite, aspectul de ruină și răceala anticipează decrepitudinea stăpânului.

Într-un exces de sinceritate, Moș Costache îi mărturisește Otiliei dorința de a-i purta de grijă în viitor, dar își justifică permanenta amânare a înfierii oficiale a acesteia și a transferării averii pe numele ei: „Otilica mea, tu știi că numai pe tine te am. Ție îți las tot... Ce-ți trebuie alt nume? Nu ești tu Otilia mea scumpă, nu-ți las eu ție tot ce am?”.

Giurgiuveanu este, în fond, o victimă nu numai a lumii burgheze în care trăiește, ci și a propriului viciu, care-i ofilește orice ideal de înălțare morală. Construit cu mijloacele realismului, pe o schemă clasică, dar nuanțată cu ajutorul tehnicilor moderne, Costache Giurgiuveanu este un personaj memorabil, amestec de comic și tragic, în spiritul literaturii moderne.

Prin Otilia, eroina celui mai cunoscut roman călinescian, autorul ilustrează inspirat dimensiunea eternului feminin în literatura română. Otilia este un personaj atipic în pleiada eroilor călinescieni, amestec dozat în cantități rafinate de ingenuitate și maturitate, de pragmatism și naivitate, de clipă trăită intens și angajament matrimonial. Aura de mister îi dă un farmec indicibil, care o face greu încadrabilă într-o schemă umană cunoscută, justificându-se astfel și titlul provocator al cărții. Critica biografistă vorbește despre un posibil model din realitate al eroinei, o fată pe numele Otilia din familia scriitorului, de care se spune că a fost îndrăgostit, dedicându-i chiar versuri (*Întreb toți filosofi, Părul Otiliei*). Cert este că ficțiunea a depășit cu mult canoanele realității, sublimând reperul într-o imagine imaterială și tocmai prin aceasta deosebit de puternică din punct de vedere estetic.

Dacă majoritatea personajelor cărții sunt conturate ca tipuri umane, încă din scena intrării lui Felix în casa de pe strada Antim, Otilia Mărculescu este o figură romanească zugrăvită prin comportament, tehnică modernă ce scapă determinărilor tipologice. Aceasta permite reflectarea personalității sale în oglinzile interioare ale celorlalți actanți din universul epic, prin procedeul poliedrului. Astfel, fiecare personaj cu care interacționează fata formulează explicit sau implicit o scurtă caracterizare directă a ei, efect al propriilor obsesii și frustrări. Pentru Stănică Rațiu, Otilia este „o fată deșteaptă”, care „se descurcă-n viață”, sintagme ce trădează, în optica arivistului Stănică, frivolitatea senzuală, cochetăria și abilitatea în câștigarea simpatiei bărbaților, calități imaginare, dar foarte puternice, în opinia acestuia:

„Numesc deșteaptă femeia care sucește capul bărbaților. Acesta e rostul femeii”. Stănică nu o valorizează, așadar, datorită calităților ei autentice, spirituale și morale, ci reține numai feminitatea senzuală pe care o degajă. Fire vulgară și aplecată spre aventură, capabil de orice compromis spre a-și atinge obiectivul de parvenire, Stănică încearcă și o voalată cerere în căsătorie, moment în care o și caracterizează, cu intenția de a o măguli: „...de ce să rămână atâta avere pe mâinile altora? Ești tânără, inteligentă. Fie vorba între noi, dai lovitura... Dumneata ai mult din caracterul meu! Ești liberă, independentă, lipsită de prejudecăți... Spune-mi o vorba și gata”.

În aceeași categorie a minților deformate intră și Titi, fiul debil al lui Aglae, atras în mod obscur de Otilia, despre care mama sa îi sugerează că ar fi o femeie ușoară.

Pascalopol și Felix dovedesc o mai bună intuiție a personalității în formare a eroinei. Fiecare din cei doi o numește „enigmă”, opinie justificată însă diferit, pe de-o parte, din perspectiva bărbatului matur, trecut prin viață și rațional chiar și în sentimentele lui, iar pe de altă parte, din unghiul tânărului romantic, dornic să-și împlinească ființa printr-o iubire juvenilă, însă incapabil să ducă gestul sacrificiului de sine până la capăt. Felix crede sincer că iubirea sa pentru Otilia este absolută, inocentă, platonice și angajantă pe termen lung. Tânărul nu e dominat de pasiune, ceea ce o contrariază pe Otilia și o face să-l prefere finalmente pe Pascalopol. Rămâne un idealist în iubirea pentru Otilia și se amăgește cu gândul reciprocității sentimentelor fetei. Scrisoarea pe care o găsește în locul femeii la care visase toată noaptea, după moartea bătrânului Giurgiuveanu, e semnul unui gest de curaj al fetei și al unei maturități lipsite de ostentație. Felix află de căsătoria cu Pascalopol, nu înțelege opțiunea Otiliei, iar discuția din tren, în scena de la sfârșitul romanului, îi adâncește și mai mult nedumeririle. Uitându-se la fotografia ce-i dezvăluie o femeie „frumoasă, cu linii fine... gen actriță întreținută”, Felix nu o recunoaște pe fata zănatică și imprevizibilă din tinerețea sa, pentru că „un aer de platitudine feminină stinge totul”. E o modalitate de caracterizare extrem de modernă, prin care autorul urmărește în epilog nu numai destinul personajului feminin, ci și reverberațiile pe care acesta le are în sufletele celor din jur.

Pascalopol, cel mai rafinat personaj al romanului, are față de Otilia o atitudine oscilantă, nelămurită, pendulând între dragoste și protecția paternă. Pentru el, familiaritatea și degajarea fetei nu sunt un semn de încurajare erotică, ci manifestări ale unei ființe pure, pe care a văzut-o crescând. Îi mărturisește acest lucru și lui Felix, când acesta își manifestă gelozia: „Da, domnule Felix, Otilia venea la mine simplu, ca o fiică, și-mi cerea ceva... s-a format între noi o rudenie sui-generis...”. El însuși confuz, Pascalopol nu știe care-i sunt sentimentele pentru fată: „...n-aș putea să-ți spun dacă o iubesc pe Otilia ca părinte sau ca bărbat. Fapt e că avem nevoie unul de altul și că ne înțelegem”.

Pentru femeile clanului Tulea, Otilia e o permanentă amenințare, „o stricată”, „făcută ca să-i distreze pe băieții de familie bună”, cum zice Aglae. Aversiunea față de Otilia se manifestă direct și indirect, prin aluzii și răutăți plasate în tot felul de discuții strategice, Aglae fiind cea care încearcă să o discrediteze pe Otilia pentru a

anihila un pericol în ceea ce privește obținerea averii bătrânului. Ca să nu o eclipseze pe ștearsa Aurica, Aglae încearcă să îi strecoare aluzii murdare lui Pascalopol, văzut ca un potențial ginere. Aurica, varianta mai tânără a Aglaei, vede în Otilia adversara cea mai de temut în realizarea planurilor sale matrimoniale. Ea insinuează că dacă bărbații o preferă pe Otilia nu este pentru că aceasta este mai frumoasă, mai inteligentă sau mai rafinată, ci pentru că este frivolă și libertină în manifestări.

Otilia reprezintă un personaj absolut fascinant al literaturii române interbelice – și nu numai –, un model estetic veritabil, în construirea căruia Călinescu și-a dezvăluit latura dionisiacă a personalității, într-o revărsare ludică de imaginație și cuvinte memorabile.

Spiritul malefic, răul conștient și deliberat este întruchipat în roman prin Stănică Rațiu, personaj activ, dinamic, agent al schimbării destinelor, un parvenit tipic secolului XX. Personajul evoluează pe un registru larg – avocat fără carieră, profitor, imoral, demagog vehement, escroc sentimental. Circulă în medii diferite, are darul relațiilor sociale, oferă sfaturi, colportează vești, într-un aparent joc al gratuităților. În realitate, arivistul așteaptă momentul favorabil atacului pe drumul spre o poziție socială și politică superioară. Structura epică dezvăluie un personaj complex și chiar ambiguu din punct de vedere psihologic. În codul său de viață, banul este valoarea supremă, condiție obligatorie pentru o căsătorie fericită, pentru cariera profesională sau politică.

Căsătorit cu Olimpia, fără perspective, el gravitează în jurul averii lui Costache alături de clanul Tulea. Sănătatea agresivă, aspectul fizic, ținuta sunt ale unui om de lume, iar exprimarea, siguranța, teatralitatea sunt completate prin descrierea: „Stănică vorbea sonor, rotund, cu un gest artistic și declamator”. Portretul va fi nuanțat și detaliat pe parcurs. Deși nu concepe un plan, o stratagemă de parcurs, eroul așteaptă „lovitura cea mare care să-i schimbe cursul vieții”, de aici dinamismul și veșnica lui precipitare.

Pentru toate situațiile vieții, Stănică are în ajutor vocația oratorică, fluxul verbal ineputabil, apropiindu-se prin aceasta de eroii caragialieni. El rostește ample tirade despre societate, politică, morală și mai ales familie. Se adaugă insistența, spiritul intrigant, istețimea, insolența – un amestec impur de calități și defecte într-un personaj greu de încadrat într-o singură formulă literară. Stănică Rațiu „are geniu”, în sensul că este predestinat prin structură și trăsături unei reușite sigure. Îi fură banii bătrânului, provocându-i moartea, dar, prin arta disimulării, se arată „pătruns de evlavie” la înmormântare. Confortul financiar îi asigură realizarea ca avocat, iar căsătoria cu Georgeta îi favorizează cariera politică.

Galeria de personaje malefice se completează cu Aglae Tulea, sora lui Costache, numită sugestiv „viperă”, „vrăjitoare”, „babă absolută”. Un chip grotesc, cu fața „gălbicioasă”, buze „acre”, nas „încovoiat”, ochii bulbucăți, în acord perfect cu veninul sufletesc. Jignitoare, disprețuitoare cu cei din jur, Aglae este dominată de ură și de răutate. La venirea lui Felix, ea exclamă spre Costache: „N-am știut; faci azil de orfani”. Otilia face parte, după părerea ei, din categoria „zănaticilor”, este o

„dezvățată” care „se spânzură de gâtul bărbaților”, iar spre Pascalopol îndreaptă insinuări penibile. Adevăratul avar al romanului este Aglae Tulea, pentru care banul este scopul vieții, asociat cu obsesia posesiunii averii lui Giurgiuveanu. De aceea ea se instalează în casa fratelui ei, după primul atac al bolii, o ocupă strategic, dar se acoperă treptat de ridicol. Aparenta dragoste pentru copii izvorăște, paradoxal, din ura pentru cei din jur, este o iubire bolnavă, înveninată. De fapt, copiii o interesează în măsura în care aceștia au șansa realizării materiale și matrimoniale – criterii unice ale familiei burgheze. Când înțelege că Aurica va rămâne fată bătrână, Aglae o abandonează, pentru a se ocupa de Titi. Autorul o sancționează cu o discretă satisfacție – ea va eșua pe toate planurile. Răutatea, violența, ipocrizia și avariția proiectează inevitabil personajul în categoria grotescului.

Ceilalți membri ai clanului Tulea sunt conturați cu aceleași tușe groase, iar manifestările lor intră deseori în sfera patologicului, a obsesiilor paranoice, a alienării mentale. Aurica, fiica Aglaei, este tipul tinerei complexate, fiind lipsită de feminitatea și farmecul Otiliei. Ea întruchipează modelul fetei bătrâne, cu trăsăturile asprite de trecerea timpului. Este slabă, uscată, stridentă, preocupată obsesiv de ideea măritişului, măcinată de ura împotriva Otiliei. „Lansându-se în aprecieri defăimătoare, nu caută să dea măcar o aparență de logică vorbelor pe care le debitează, se instalează în absurd cu obstinație.” (George Călinescu) Automatismul verbal al personajului sugerează automatismul psihologic și, implicit, construcția modernă a unui tip uman integrat absurdului și manifestărilor psihice obsesionale.

Titi și Simion Tulea sunt extremele acestei lumi degradate psihic și moral. Tânărul Titi este întârziat mental, apatic, labil, repetând mecanic gesturi și ocupații ridice – legănarea neîncetată, copierea cărților poștale. La acestea se adaugă obsesiile erotice tulburi. Simion ilustrează ipostaza soțului dominat, strivit de agresivitatea lui Aglae. Maniile sale îl proiectează în același grotesc caricatural – tăceri prelungite, brodează, dedublări mistice, accese de violență.

O altă zonă a romanului este acoperită de personaje senine, normale într-un univers al anormalității. Forța lor echilibrează tensiunea epică, deschide perspectiva romanului autentic.

Un personaj interesant este **Pascalopol**, moșier cultivat, cu gesturi rafinate, învăluit într-o aură melancolică. Singurătatea îl determină să frecventeze casa lui Giurgiuveanu și să accepte tolerant și generos compania ciudată a celor din acest univers. Delicată și complexă este și iubirea târzie pentru Otilia, în care proiectează afecțiunea paternă nerealizată și atracția erotică a bărbatului. Drama lui este accentuată de conștientizarea faptului că diferența de vârstă face imposibilă durată sentimentului. Distincția, noblețea tandră ale bărbatului matur o vor atrage pe eroină, ea însăși un personaj neliniștit, întruchipare a nevoii de iubire. Relația lor nu poate dura, iar Pascalopol îi va acorda libertatea, la momentul potrivit.

Felix pare un alter ego al autorului însuși. Tânăr ambițios, dedicat studiului, personajul va urma o carieră științifică, pentru că existența sa este orientată de un spirit lucid, rațional, specific omului superior. Prezența în casa din strada Antim este

doar o etapă a devenirii sale umane, în care dragostea pură, platonice pentru Otilia reprezintă un moment semnificativ, un prag inițiativ pentru bărbatul de mai târziu. Inteligent, perseverent, educat, Felix are în sine voința de a depăși prin înțelegere o poveste romantică de iubire, convertită apoi într-o amintire delicată. Semnificația personajului este și de martor al narațiunii. Romanul se deschide cu intrarea lui în casa construită ca topos literar și se încheie cu descrierea aceleiași case, contemplată acum de personaj din perspectiva inexorabilă a timpului.

În concluzie, interpretat ca un roman de dragoste, realist, social, frescă etc., *Enigma Otiliei* reprezintă în principal un roman de sinteză estetică, pentru că pe structura sa realistă sunt grefate elemente de clasicism, romantism, baroc, modernism. Realismul este prezent prin tipologia personajelor, explorarea socialului, „feliile de viață” naturaliste. Ruinarea casei lui Costache Giurgiuveanu, caracterul excepțional al Otiliei și cel al lui Felix, structura afectivă a conflictului, povestea de dragoste dintre cei doi tineri, descrierile de natură din fragmentul vizitei în Bărăgan sunt elemente romantice. De baroc se apropie caracterul dual al personajelor, rolurile pe care aceștia le interpretează și care conduc la structuri mimetice, artificiale. Interesul pentru modernism se vădește în complexitatea interioară a personajelor, în preocuparea pentru problemele psihologice, precum dezagregarea personalității, alienarea, dedublarea conștiinței. În general, sufletul omenesc e observat cu un spirit mai nou, cel mai elocvent exemplu fiind personajul Otilia, construit prin tehnica relativizării imaginii, a pluriperspectivismului. La nivel formal, observăm prezența unor limbaje diferite, ce apropie tehnicile narative de colajul avangardiștilor (lista socotelilor descoperită de Felix, textul scrisorii pe care o primește Costache, textul redactat de Pascalopol către bancă, fragmente de poezii etc.).

Structurile narative moderne se vor diversifica și mai mult în următoarele romane – *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* –, prin montajul de microromane relativ autonome, integrate într-o țesătură în care unitatea este asigurată de temă, de viziune, de ambianța scenică. Se adaugă paginile de eseu ale lui Ioanide, glosarea pe teme de pictură, muzică, arta spectacolului etc. De asemenea, comentariul filosofic asupra condiției umane, metafora timpului ca eroziune, ca ființare și des-ființare reprezintă argumente ale modernității viziunii călinesciene.

Tehnica proustiană, ecourile din André Gide, William Faulkner, Virginia Woolf sau Aldous Huxley se întretaie cu opțiunile fundamentale pentru modelul clasic de portretizare și perspectiva realistă asupra „comediei umane” percepute și în latura ei tragică, paradoxală, dar profund omenească.

Romanul modern subiectiv

Camil Petrescu

Repere ale creației

Camil Petrescu s-a impus în proza interbelică drept un „romancier de personală factură”, cu „însușiri de observator realist și subtil analist al cazurilor de conștiință” (Pompiliu Constantinescu). G. Călinescu aprecia „proza superioară”, sufletul „clocotitor de idei și pasiuni”, inteligența și pătrunderea psihologică ale autorului, observând că din monologul nervos al personajelor se desprinde treptat o viață sufletească nedeterminată precis, dar reală, iar elementele disperate se întretes într-o adevărată „simfonie intelectuală”.

Ca publicist, Camil Petrescu a condus și a întemeiat reviste, a colaborat la *Sburătorul*, *Contimporanul* sau *Viața literară* cu articole, studii culturale, filosofice, estetice. Dintre eseuri se detașează *Teze și antiteze*, „Modalitatea estetică a teatrului” și „Noua structură și opera lui Marcel Proust”. Erudiția, jocul ideilor vor fi dublate de un stil digresiv și o tentă satirică. În volumele de versuri *Ideea*, *Ciclul morții* și *Transcedentalia*, autorul creionează un discurs erotic delicat, o confesiune despre neliniștile cauzate de război sau vibrația intelectuală înaltă.

Esențială rămâne contribuția autorului la dezvoltarea dramaturgiei, atât la nivel teoretic, cât și în spațiul creației, prin piese de teatru, precum *Jocul ielelor*, *Act venețian*, *Suflete tari*, *Danton*, *Bălcescu*, autentice drame de idei, ale „absolutului”, conturând personaje de esență superioară, ce refuză compromisul și mediocritatea. Se impune astfel un teatru de cunoaștere, profund și contradictoriu, în maniera lui Jean-Paul Sartre.

Cele două mari romane (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*) dezbat epic aceeași tensiune a cunoașterii, fie în relație cu societatea, fie în procesul comunicării interumane. Prozatorul reface traseul interior al conștiinței, al înțelegerii de sine prin iubire, cunoaștere, artă, creație.

Concepția despre literatură este evidențiată în nenumărate rânduri, ilustrând pasiunea autorului pentru definiri și nuanțări. Ideile estetice sunt fie integrate în structura romanului (*Patul lui Procust*), fie grupate în articole, studii, interviuri. În acest sens, edificator este articolul intitulat „Noua structură și opera lui Marcel Proust”. Pentru scriitorul român, Proust este un reper al literaturii analitice și un model de tehnică narativă.

„Noua structură” pe care Camil Petrescu o identifică în unele romane al secolului XX se opune prozei tradiționale clasice, romantice, realiste sau naturaliste care folosește tipuri și arhetipuri „predictibile în comportament”. Direcția nouă, modernă se revendică din filosofia lui Schopenhauer și Nietzsche, din intuiția bergsoniană, din noile științe sau teorii științifice. Scriitorul menționează în acest sens mecanica ondulatorie, teoria cuantelor și cea a relativității, noutăți endocrinologice, psihiopatologia sau psihanaliza. Sugestiile vor fi transferate în domeniul creației. „Dizolvarea

noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil", „promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului" arată că noua structură se înfățișează „sub semnul covârșitor al subiectivității în locul obiectivității". Cunoașterea în mod absolut presupune privirea în interior, în adâncul sufletului, „răsfrângându-se în noi înșine". Astfel, romanul psihologic trebuie să pună „probleme de conștiință" și să fie „o curgere de stări interioare, de imagini, de reflecții, de îndoieli, de ceea ce constituie materialul imaginației și al gândirii".

Autenticitatea este o importantă trăsătură a prozei moderne, fiind un termen ce revine obsesiv în formulările teoretice. În *Teze și antiteze* autorul nota: „Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi", iar în *Patul lui Procust* scriitorul era definit ca un „om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a gândit, ceea ce li s-a întâmplat în viață lui și celor pe care i-a cunoscut sau chiar obiectelor neînsuflețite...".

Adevărul e mai presus de stil, iar anticalofilia decurge firesc dintr-o asemenea concepție: „Între a face frumos și a spune adevărul, creatorul de viață nu poate alege – e destinat să spună adevărul". Stilul frumos înseamnă căutare forțată, ipocrizie, falsitate, iar disprețul autorului pentru calofilie ia forme acute, ajungând la soluția paradoxală de a scrie: „Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie" (*Patul lui Procust*). Eroului Fred Vasilescu (din romanul menționat) i se sugerează: „Povestește net, la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal". În *Jurnal*, Camil Petrescu scrie: „Stilul e moartea însăși", fără a ajunge, însă, la teoretizarea dicteului automat al gândirii. Din contră, **luciditatea** este o constantă a viziunii sale asupra romanului și a scrisului, în general. „Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc", afirma în *Ultima noapte...*, iar în *Jocul ielelor* apare formula memorabilă ce ar putea deveni un motto al creației petresciene: „Câtă luciditate, atâta conștiință, câtă conștiință, atâta pasiune și deci atâta dramă".

Problema scrisului este la Camil Petrescu o problemă de raport între noțiune și cuvânt, acesta prefigurând încă din 1924 „planurile sintagmatic și paradigmatic ale limbii și existența funcțională a cuvintelor numai prin context" (Marian Popa).

La nivel teoretic, Camil Petrescu conturează câteva repere majore ale artei moderne, de la conceperea acesteia ca „mijloc de cunoaștere", de la surprinderea corespondențelor dintre literatură și psihologie, științe, filosofie, într-un context cultural amplu, până la pătrunderea în intimitatea actului creator și a mecanismelor de creație.

Parcursul operei sale (poezie, teatru, proză, critică) conduce la o adevărată „teorie a romanului", cu referiri la scriitorii lumii, la noua structură a romanului modern și cu deschideri spre inovația discursului românesc.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război sau eul modern între imperativele experienței și meandrele trăirii

Considerat de Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, „o scriere în care arta analizei câștigă unul din succesele ei cele mai mari", romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a fost publicat în anul 1930, fiind dezvoltat dintr-o

nuvelă prea lungă, care, prin prefaceri și adăugiri succesive, devine lucrarea cunoscută ce-l va consacra definitiv pe scriitor. Autorul mărturisește că ar mai fi continuat romanul, dacă ar fi avut „posibilități fizice”. De altfel, G. Călinescu nota, în acest sens: „Tipografi erau înspăimântați la ideea de a tipări operele lui Camil Petrescu, deoarece acesta, în loc să corecteze, sfărâma șpalturile, introducând fraze și pagini noi care dublau textul”, asemenea lui Proust. Se adaugă la acest context genezic adunarea materialului, bogăția fișelor care erau „cărți, tăieturi din ziare, magazine ilustrate, tot ce constituie atmosfera unei epoci”, după cum arată scriitorul.

Structura cărții are în centru cele două nopți simbolice anunțate încă din titlu, ce reprezintă două experiențe umane esențiale, care determină existența a două părți în structura romanului. Prima parte relatează iubirea dintre Ștefan Gheorghidiu și soția sa, Ela, iar a doua parte este jurnalul eroului prins în vârtoarea războiului mondial. Aparent separate, cele două nopți sugerate de titlul romanului trasează o dublă experiență existențială – iubirea și moartea –, aceasta reprezentând, de altfel, și tematica de bază a romanului, la care se adaugă moștenirea, familia, războiul, relațiile sociale etc. Mărturisirea autorului – „În fața morții și în dragoste omul apare în autenticitatea lui” – justifică aceste două ipostaze ale eroului.

Sub raport compozițional, se pot identifica două planuri de organizare a substanței epice și analitice. Planul social prezintă societatea românească în contextul războiului, iar planul psihologic traversează organic textul la nivel compozițional, căci cartea întreagă este o operă de analiză, de cunoaștere și de critică socială, este „tot ce s-a scris mai obiectiv și mai zguduitor la noi despre război” (G. Călinescu). Pompiliu Constantinescu sublinia diferențele dintre cele două planuri ale cărții prin raportare la figura eroului: „Romanul de iubire al lui Gheorghidiu se desfășoară pe axele unei realități interne, alcătuită din ardoare erotică și din prăbușiri de straturi morale, prin invazia treptată a geloziei, superior analizată cu mijloace de acuitate stendhaliană; romanul lui de război e jurnalul patetic al unui intelectual deformat de asprimile campaniei și care-și înregistrează, cu aceeași lucidă sinceritate (...), variațiile unui eu de un accentuat și conștient individualism”.

Unitatea romanului este asigurată de prezența unei singure conștiințe care narează la persoana I și se autodefinește odată cu evoluția epică a ficțiunii. De la popota ofițerilor din regimentul în care Gheorghidiu este concentrat ca tânăr sublocotenent, scenă ulterioară evenimentelor narate în prima parte, se sugerează o anumită direcție de lectură și o tehnică modernă, proustiană. Memoria involuntară reface într-o amplă paranteză retrospectivă povestea de dragoste, iar luciditatea eroului caută motivații, explicații, sensuri, într-un efort dramatic de înțelegere și clarificare.

Narațiunea la persoana I plasează eul în centrul relatării, respectă unitatea perspectivei și introduce o manieră firească de povestire. Formula poate fi considerată anterioară lui Proust, adoptată încă din Antichitate de Apuleius, în istorisirile *Măgarului de aur*, și întâlnită și în romane ca *Gil Blas*, *Moll Flanders* sau *Manon Lescaut*, *Călătoriile lui Gulliver*, *Suferințele tânărului Werther* sau *Moby Dick*. Proust reactualizează, de fapt, o tehnică narativă mai veche.

La Camil Petrescu, literatura aduce revelația realității. Senzația de autenticitate este dată de faptele banale, alteori grotești sau absurde intervenite pe parcurs, fapte care determină evoluții imprevizibile, dar credibile. Fără a declara că scrie un roman, Gheorghidiu relatează o experiență existențială importantă. Accentul narativ se deplasează, însă, spre lumea interioară. Nicolae Manolescu observă că autorul „dramatizează evenimentele” exterioare, le egalizează ca interes epic, concentrându-se asupra evenimentelor sufletești. Frazele au deseori un caracter filosofic, speculativ, o valoare generală, receptată de cititorul avizat.

Subiectul romanului nu respectă nicicum un fir cronologic al evenimentelor, care nu sunt prezentate, așadar, în succesiunea lor, ci în funcție de ecourile memoriei afective – voluntare și involuntare – a protagonistului. Astfel, structura interioară a romanului prezintă monografic o iubire, de la geneza sentimentului la comunicarea spirituală și afectivă a două individualități umane, până când luciditatea și suspiciunea minează pasiunea, ducând la stingerea și risipirea acesteia.

Paralel sau în interferență cu eroul, se construiește planul obiectiv, care deschide un întreg univers social cu relații tipice, structuri sociale, viață mondenă sau coșmarul războiului.

Noaptea de dragoste, numită de Constantin Ciopraga „monografia îndoielii”, este povestea unei iubiri concepute ca sentiment total, dar și ca problemă de cunoaștere, ca tensiune spre absolut, poveste scrisă din perspectiva bărbatului ce rememorează un episod atât pentru a salva și a restabili iubirea, cât și pentru a-și defini personalitatea.

Dragostea ca temă literară presupune și neîmplinirea, absența, incertitudinea, iar scriitorii interbelici au adăugat plăcerea superioară a introspecției, prilej de relevare a eului. Irina Petraș, în *Proza lui Camil Petrescu*, fixează nota definitorie a viziunii sale prin raportare la alți prozatori ai epocii. „Sentimentul e anulat de o prea pedantă apropiere a unei minți obsesiv indiscrete” la Holban, „se consumă în tragedii sentimentale” la Gib Mihăiescu, este „jenantă dereglare fiziologică” la Hortensia Papadat-Bengescu, aspirație „livrescă și melodramatică” la Cezar Petrescu, „se răsfășă în șăgălnicii nevinovate” la Ionel Teodoreanu, „e mister exasperant și senzual, de gust oriental” la Mircea Eliade. În acest context, Camil Petrescu va fi numit „un aristocrat al spiritului”, care se apropie de iubire ca de orice realitate care poate influența o personalitate, eroul fiind deschis „la cele mai subtile și rafinate nuanțe”.

Memoria eroului Ștefan Gheorghidiu reînvie în manieră proustiană întâmplări trecute, dar conștiința selectează faptele, le înlănțuie într-o coerență interioară pentru a conduce la dezvăluirea adevărului. Eroii se cunosc din studenție, iar sentimentul se naște din admirație, comuniune spirituală și orgoliu: „...Eram atât de pățimaș iubit de una din cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoare mele iubiri”.

Luciditatea cenzurează năvala sentimentelor, Gheorghidiu se angajează în fluxul memoriei, dar procesul are o finalitate cognitivă: „Căutam o verificare și o identificare a eului meu”. Cartea oferă, astfel, o istorie a cuplului, dar și drumul interior

al personajului care parcurge și o dublă experiență, și o dublă inițiere – în iubire și în moarte. Natura superioară a protagonistului se desprinde din cuvintele lui: „Nu m-aș fi putut realiza decât într-o dragoste absolută”, din intensitatea trăirilor și din puritatea aspirațiilor.

În plan exterior, romanul desfășoară aspecte ale vieții modeste de studenți săraci, compensată de împlinirea iubirii, apoi moștenirea neașteptată va duce inevitabil la intrarea eroilor în viața mondenă și în lumea afacerilor. Înstrăinarea soției, despărțirile și împăcările repetate, contradicțiile, o masă în familie, o plimbare la șosea, excursia la Odobești alcătuiesc materia epică a romanului de dragoste.

Noaptea de război reprezintă al doilea traseu existențial al personajului, aflat, ca ofițer, pe front în primul război mondial. Se dezvoltă aici drama individului integrat într-o colectivitate, care își confruntă subiectivitatea cu destinul omenirii, în general.

Problema războiului a fost dezbătută anterior, în prima parte, prin dialoguri, opinii diferite rostite în tren, în ziarele vremii, în mediile politice, conturând contextul psihologic ce se va concretiza în detaliile și explicațiile părții a doua a romanului.

Viziunea specifică asupra războiului este cea a combatantului lucid, înclinat spre analiză și spre surprinderea simptomelor sociale care au favorizat conflagrația. Luptele, puținele acte de eroism, imaginile de perspectivă sunt doar un fundal, pentru că în prim-plan se află conștiința eroului, starea sa de spirit, nevoia de certitudini, meditația asupra sensului luptei. Cu teama inevitabilă de moarte, Gheorghidiu își spune: „Știu că voi muri, dar mă întreb dacă voi putea îndura fizic rana care-mi va sfâșia trupul”.

La Camil Petrescu războiul înseamnă haos, absurditate, învălmășeală de oameni și ordine contradictorii, în care individul devine o simplă marionetă. Lipsesc actele de eroism, exaltarea virtuților, pentru că dimensiunile cosmice ale acestui cataclism reduc omul la o condiție elementară, a actelor de lașitate, a cadavrelor anonime.

Ipostaziindu-l pe autor, omul matur și erudit comentează ironic: „Pe front nu mai sunt acele tipuri pitorești de care e plină literatura” sau „Morții emoționează abstract, ca un număr etichetat de muzeu”.

Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu” prezintă vizual și auditiv acest coșmar al morții, într-un tablou amplu al învălmășelilor, exploziilor, imaginilor grotești. Sentimentul groazei se amplifică, mișcarea soldaților este halucinantă într-un decor apocaliptic. Imagini de esență expresionistă surprind marșul demential, satul hăituit de fantomele morților, bordeiele intrate în pământ.

Paradoxal, alături de aceste orori și realități absurde, omul descoperă sensul solidarității, camaraderia, date de egalitatea în fața morții. Trăirea este totală, iar transcrierea sentimentelor, a senzațiilor și a gândurilor pare autentică. El observă panica, lașitatea, frica, superstiția, insensibilitatea, iar scenele au o mare încordare dramatică.

„De la ritual sângeros al walkiriilor, de la competiția cavalească sau lupta pentru orgolioasa supremație, războiul a fost totdeauna un joc care a vehiculat idealuri ca

onoarea, dragostea de patrie, sentimentul datoriei, un joc cu moartea, nivelare a destinelor, participare într-o egalitate supremă care fascinează.” (Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu*) În acest iureș colectiv, sinele se înstrăinează, dispare individul, acum fiind „epoca mulțimilor”, iar generozitatea se naște ca formă de părăsire a interiorului sufletesc incomod și supraviețuire alături de ceilalți.

Spiritul lucid, dornic de a se cunoaște în toate ipostazele, caută „o verificare și o identificare a eului”, conștient că „numai acolo, în fața morții și a cerului înalt, poți cunoaște oamenii”. Iluziile se risipesc, războiul revelează deșertăciunea actelor umane, iar experiența traversată este o altă dramă: „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, ci această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului său, care cunoaște astfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel”.

O incursiune în literatura de război ne dezvăluie faptul că pentru Apostol Bologa, eroul lui Rebreanu, războiul era o datorie și o situație-limită pentru un caz de conștiință. Duiliu Zamfirescu evoca războiul pentru a reliefa virtuțile și actele eroice ale Comăneștenilor, boieri de „viță veche” legați de neam și țară. Sensibilitatea Hortensiei Papadat-Bengescu transfigura artistic o experiență personală în romanul *Balaurul*, subliniind „dorința puternică de a nu deveni moleculă desprinsă și izolată, ci atomul unității plurale”.

Pentru Ștefan Gheorghidiu, războiul este „o experiență definitivă” pe care nu o poate eluda, pentru că aceasta ar fi „o limitare”. El traversează coșmarul morții și iese îmbogățit interior, reconsiderându-și atitudinea față de Ela, față de sine și față de lume. Se rezolvă astfel conflictele personajului: conflictul individului cu el însuși, conflictul cu ceilalți, conflictul cu universul.

Personajul principal, Ștefan Gheorghidiu, este subiectul și obiectul dramei, ipostază a intelectualului inadaptabil într-o lume ostilă și mediocră. El ocupă spațiul și timpul romanului, celelalte personaje fiind simple umbre, semne ale existenței umane a personajului, iar caracterizările sunt lapidare. Căpitanul Dimiu e „un conformist”, Corabu „tânăr și crunt ofițer, cu școală germană, justițiar neînduplecat”, Floroiu este „puțintel, delicat și cu fața blond-șters, îmbătrânită înainte de vreme”, iar rivalul disprețuit, Grigoriade, este doar „o umbră, venit de prin cabaretele Parisului”. Refuzând evoluția celorlalți, eroul se delimitează de aceștia, se fixează în lumea pură a spiritului în opoziție neconciliabilă cu materia. Plăcerea conștiinței de a se contempla în actul gândirii revine obsesiv, sugestiv fiind lecția de filosofie, consumată în pat, în manieră gravă, dar și ironică.

Existența sa are ca etalon ideile de adevăr, de frumos, de echilibru. Bărbatul se implică în experiența erotică cu întreaga sa personalitate, pentru că „o iubire mare e mai curând un proces de autosugestie”, pentru care „trebuie timp și complicitate”. Eroul descompune mecanismele sufletești, caută esența iubirii, dar și explicații pentru eșecul comunicării. Privirile îngăduitoare alternează cu examenul rece, cu disecția lucidă, pe măsură ce personajul parcurge distanța de la omul iubit la cel înșelat. De la incertitudinea începutului, „Eram înșurat de doi ani și jumătate cu o

colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală”, până la amara constatare: „Femeia mea se înstrăina”, se remarcă tensiunea individului integrat în cuplu și a cuplului în contextul social. Marian Popa sublinia că soliditatea iubirii și a cuplului nu puteau fi probate într-un univers închis. Intrarea în lume va dovedi precaritatea erosului și superficialitatea feminină.

Confruntarea personajului cu realitatea este dureroasă, pentru că siguranța și orgoliul spiritului ce are acces la adevăruri absolute se clatină. „Mai ales sufeream că trebuia să admit remanieri de ecuații întregi sufletești.” În acest context, povestea de iubire va fi abstractă, intelectualizată de filosofia iubirii.

Confruntarea cu războiul înseamnă atât coborârea în concret, în praxis, cât și lărgirea perspectivei. Spiritul lucid care dorește să se cunoască în toate ipostazele, să-și verifice eul înțelege că „numai acolo, în fața morții și a cerului înalt, poți cunoaște oamenii”. O altă dramă se deschide, cea a colectivității, a ființei umane, în general, confruntată cu iminența desființării. Mutația sufletească a personajului parcurge un traseu cu câteva etape semnificative. Gheorghidiu se distanțează de propriul destin și obsesiile acestuia: „Nevastă-mea, amantul ei... Bucuriile și minciunile lor sunt puerile față de oamenii aceștia dintre care unii vor muri peste zece-cincisprezece minute”. Urmează apropierea de oameni, numiți acum „camarazi, soldații mei”, „singurii care există real pentru mine, căci tot restul lumii e numai teoretic”.

Dualitățile care subliniază condiția dilematică a personajului înseamnă eros și thanatos, fizic și metafizic, univers abstract al gândirii și existență concretă, materială, viscerală, cunoaștere și trăire, antinomii între care se constituie un destin ce își găsește totuși salvarea.

În plan existențial, eroul depășește trecutul, pe care, în mod simbolic, îl poate dăru. Ezitățile, îndoielile și-au pierdut acuitatea și ecoul dureros în lumea sufletului: „Și totuși, îmi trece prin minte ca un nor de întrebare... Dar dacă nu e adevărat că mă înșală?... Dar nu. Sunt obosit și mi-e indiferent, chiar dacă e nevinovată... I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... De la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul”.

În plan spiritual, omul își găsește salvarea în cuvânt, în limbaj, în povestea rostită. Cuvântul aduce ordine în haosul din jur, sfidează amenințarea morții sau, lucid și abstract, disecă evenimentele, căutând un sens în dezordinea universală.

Caracterizarea personajului se realizează în manieră modernă, în primul rând direct, prin monolog interior și autocaracterizare, dar trăsăturile sale pot fi desprinse și din relațiile cu celelalte personaje, din limbaj, din concepția asupra existenței, a iubirii, a războiului, ca modalități indirecte de caracterizare.

Ela este personajul secundar al romanului, prezentat exclusiv din perspectiva protagonistului-narator, deci cu învederată subiectivitate. La început, bărbatul vede în Ela imaginea ideală a feminității, o raportează la un absolut al iubirii. În fapt, femeia se dovedește un exemplar obișnuit și totuși uman. Fără a încerca salvarea personajului, ea ar fi meritat însă cel puțin încă o perspectivă, încă un fascicul de lumină care să susțină portretul.

Într-o primă etapă a iubirii, Gheorghidiu percepe imaginea unei femei misterioase, o Ela ideală – „Nu exista nimeni pentru mine decât femeia aceasta cu rochia de culoarea caisei”, „a cărei siluetă, aurie toată, parcă încă răcorea priveliști rustice”. Apoi gesturile ei, ce se doreau distinse, elegante, sunt calificate drept „o acreală distinsă”, gesturi mărunte ce nu îl mai impresionează pe omul marcat sufletește, poate, mai ales în planul personalității sale orgolioase. Femeia care cândva „se socotise inferioară” bărbatului devine detașată, indiferentă, iar mutația este receptată ca un cataclism sufletesc. Eroul se dedublează, joacă scena iubirii în exterior, dar este sfâșiat și nesigur în lumea lăuntrică. El se autoanalizează, se proiectează într-o existență ideală alături de o Ela ideală, intră în jocul presupunerilor, iar textul narativ sugerează o suprapunere de planuri – cuvintele Elei redată prin stilul direct și comentariile lui Gheorghidiu, frânturi de monolog interior, în stil indirect. Sugestia este de imposibilitate a comunicării, de criză a iubirii și, implicit, a cuvântului.

Prin tehnica pluriperspectivismului, autorul oferă o ipostază angelică, a celei „cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura neconținut umedă și fragedă”, și o altă ipostază, a frumuseții degradate, conturând acum o femeie „nefilosoafă, geloasă, înșelătoare, lacomă, seacă și rea” (G. Călinescu).

Conștientizarea acestor schimbări presupune o prăbușire lăuntrică a personajului principal, „ruperea axei sufletești” și dizolvarea personalității. Eul este așezat în centrul spațiului narativ și lumea există prin înregistrarea de către acesta. Personajul autoanalitic este singura certitudine, iar vocea autorului se recunoaște în acesta, pentru că „adevăratul romancier creează personaje din propria substanță” (Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*). Ștefan Gheorghidiu este vocea autorului, „voce unică, axă în arhitectura romanului” (Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu*).

Arta narativă se distinge printr-o maximă modernitate, rezultată din utilizarea unor tehnici precum jurnalul, memoria involuntară, introspecția și retrospecția, pluriperspectivismul, monologul interior, din jocul planurilor narative, din anularea ideii de construcție narativă și înlocuirea ei prin deconstrucție, la nivelul subiectului, al continuității cronologice, al evoluției relațiilor dintre personaje etc. De asemenea, folosirea perspectivei unice este contribuția esențială a autorului la romanul modern, preluată la nivel teoretic de la Henri Bergson și experimentată în literatura franceză de Marcel Proust. Se adaugă teoria autenticității în care credea autorul și pe care o probează la toate nivelurile operei, romanul ca „dosar de existențe”, după modelul „procesului-verbal”, fluxul conștiinței ca ordonator al epicității, parantezele ample, în care sunt dezbătute diverse teme ale gândirii, preferința pentru neologisme și stilul anticalofil.

Patul lui Procust – trasee analitice în matricea modernității

Romanul continuă preocupările, sub raportul viziunii estetice și al tehnicii narative, din cartea precedentă, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, realizând

pasul decisiv spre modernitate al autorului, care-i propune cititorului o carte surprinzătoare, un metaroman incipient, care creează o poveste, dar o și explică, așa cum vor face, mai târziu, prozatorii postmoderni.

Autorul reia drama intelectualului aflat într-un context ostil, dar tehnicile narative și compoziționale se diversifică și se nuanțează, încât noul roman completează ipostaza unui scriitor deschis noului și dornic de experimente literare, care se vor dovedi de succes.

Geneza cărții se leagă de o serie de scrisori imagine publicate anterior (în 1926) în revista *Cetatea Literară* și semnate enigmatic „Doamna T.”. Mai târziu, scriitorul va preciza paternitatea acestora, iar ele vor constitui punctul de plecare pentru noul roman. Impresia de autenticitate este foarte puternică, susținută de întreaga construcție narativă, dar o notă din subsolul romanului atenționează asupra caracterului fictiv al scrierii: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta este o ficțiune pură...”. Procesul de creație este, în general, lung, meticulos, autorul lucrează și în acest caz cu fișe, note, reviste, convins fiind că romanul trebuie să constituie adevărate „dosare de existență”.

Ca orice creație majoră, cartea este receptată în mod diferit, prin opinii contradictorii, semn al complexității acesteia și al imposibilității de încadrare într-o formulă fixă.

G. Călinescu este de părere că noul roman este superior primului prin tehnica „desăvârșită” și „superioară”, iar valoarea operei este susținută de „tensiunea analitică”, „inteligența comentariilor” și „complexitatea de viziune a autorului”. Mai târziu, Nicolae Manolescu explică rolul și ipostaza autorului în acest roman, observând „inovația strategică absolută” și „în jumătatea de secol de la apariția *Patului lui Procust*, rareori folosită”.

Problematica esențială a cărții o reprezintă drama intelectualului intransigent, consecvent și onest într-o lume a mediocrității și a compromisurilor. La un alt nivel al semnificațiilor, se poate vorbi despre un roman al iubirilor incompatibile, eșuate în aspirația spre absolut. Autorul însuși sugerează într-un interviu o perspectivă mai largă – „sentimentul metafizic al existenței”.

Structura compozițională susține valoric arhitectura romanului, prin diversitate, modernitate și coerență. Păstrând narațiunea la persoana I, se îmbogățește însă numărul personajelor care se confesează, iar planurile narative se constituie prin rememorări afective determinate de fluxul conștiinței. Romanul cuprinde cele trei scrisori ale doamnei T., caietul lui Fred Vasilescu (un jurnal al cărui text ar fi prelucrat de autor), epilogul I (în care Fred anchetează și comentează sinuciderea lui Ladima), epilogul II (povestit de autor), încercare de a explica moartea lui Fred. La aceste texte se adaugă notele de subsol ale autorului, aflat într-o dublă ipostază: de autor și de personaj, teoretizând actul creator, comentând și completând informațiile. Subsolul devine, astfel, un al doilea roman, paralel cu primul, dar și un text teoretic ce conturează concepția despre literatură a autorului.

Scrisorile doamnei T. sunt mărturisiri mai mult forțate, pline de nesiguranță și îndoieli, încercând prin scris să își interpreteze viața. Rememorând povești despre un

personaj nesemnificativ, D., femeia încearcă, de fapt, să fugă de imaginea obsedantă a unui misterios X și de un inexplicabil eșec erotic. Întrebările sunt grave, situațiile neclare, relațiile exterioare fără precizări concrete, materia scrisorilor pare incompletă, incitând la lectură și demers detectivistic.

Jurnalul lui Fred Vasilescu înseamnă o schimbare a documentului existențial și o modificare a decorului. „Într-o după-amiază de august” este povestea unui timp supus, dens în care se consumă o experiență și se găsesc răspunsuri. Pentru tânărul monden, diplomat și aviator, superficial prin actul scrisului, după-amiaza caniculară de august petrecută alături de Emilia, actrița vulgară și plată, devine o experiență semnificativă. Scena erotică se consumă repede, convențional, fără pasiune sau spiritualizare. Vulgaritatea și locvacitatea actriței se întâlnesc cu tăcerea bărbatului apăsător de o tristețe neutră. Pentru a-i trezi interesul și a precipita discuția, Emilia evocă dragostea pasională pe care i-o inspirase poetului Ladima. Scrisorile acestuia, legate cu fundă roz, se succedă și readuc trecutul într-o altă lumină. Interesat, cu o curiozitate și o pătrundere detectiviste, Fred descoperă tragedia lui Ladima, pe care îl cunoscuse anterior, cel ce iubea o femeie mediocră și sfârșise dramatic, prin sinucidere. Fred se regăsește pe sine în iubirea celui alt și își conștientizează eroarea: teama de dragoste, de a-și pierde libertatea și independența masculină, trăiri ce au dus la despărțirea de femeia iubită. Revelația sa este că iubirea nu înseamnă umilință, ci purificare prin patimă, spiritualizare și împlinire a sinelui.

Personajul hotărăște să salveze scrisorile de degradare și transformare în afrodisiac pentru bărbatul Emiliei: „Strânge foile dintre cutele cearșafului. Sub zodia acestei dungi, adâncuri și plenitudini, a stat întâmplarea acestei după-amieze de august, în întregime”.

Primul epilog este „o cercetare de cavaler și detectiv care încercă să afle adevărul despre moartea poetului” (Irina Petras). Interesul pentru Ladima înseamnă preocuparea pentru condiția omului superior, cuprinsă într-o întrebare esențială și tragică: „Să fie într-adevăr poetul un exemplar sortit să fie fatal și greu cenzurat de moarte?”.

Motivul albatrosului ce-și târăște aripile pe punțile murdare de vapor devine un tragic simbol al ființei superioare, făcută pentru zbor și visare, dar prăbușită într-un concret material, apăsător și sordid.

Al doilea epilog proiectează finalul romanului în aceeași nedeterminare. Vocea autorului consemnează accidentul – sinuciderea lui Fred, convertit la voluptatea scrisului. Tot autorul va realiza o ultimă legătură între cei doi îndrăgostiți, dăruind caietele-jurnal doamnei T., fără alte clarificări, fără răspunsuri asupra existenței eroilor, final deschis și ambiguu, invitând cititorul să caute adevărul.

Fred dispare, ducându-și cu sine enigma: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului”.

Construcția romanului este labirintică și deseori contradictorie, dar fiecare element are o semnificație pentru unitatea întregului, oferind soluția narativă pentru a prezenta interioritatea povestitorului și a altor personaje, respectând însă principiul autenticității. Depășind monotonia unei singure narațiuni la persoana I, autorul

asamblează mai multe relatări, mai multe discursuri narrative, fiecare păstrându-și unicitatea perspectivei.

Formula romanului în scrisori era veche, lucrarea de referință fiind *Les liaisons dangereuses* a lui Laclos. Camil Petrescu evită rigiditatea acestei forme și dezavantajul neclarității în raport cu derularea acțiunii prin prezența altor elemente de compoziție: narațiuni la persoana I, jurnalul lui Fred, note personale.

Înlănțuirea subiectului prin provocarea personajului spre a scrie este preluată probabil de la André Gide, dar introdusă într-un context inedit. Fred va descoperi fascinația actului de creație, a scrisului, moment de reflecție, de interiorizare, dar și eliberare de tensiuni și suferințe prin confesiune și creație. „O durere povestită e o durere nu diminuată, dar armonioasă, ca un soi de operație pentru care ești pregătit cu cocaină.”

Aparent absent, autorul este, de fapt, cel care face posibilă încheierea acțiunii, alcătuind „dosarul de existențe”. Acesta adună piesele documentare, redactează notele, scrie al doilea epilog, dobândind statutul unui personaj literar care circulă printre eroii romanului, fără a leza, aparent, senzația de autenticitate. Este o formulă compozițională modernă, valorificând situația echivocă a autorului-personaj și impunând o convenție, o intrare deliberată în jocul „de-a autenticul”.

În mod firesc însă, romanul precizează într-un subtext ideea că este „ficțiune pură”, destrămând jocul de la suprafața textului. Autorul rămâne plămuitorul, demiurgul, iar rezultatul nu este un banal „dosar”, ci un roman, deci literaturizare a vieții. Ovid S. Crohmălniceanu identifică aici o tehnică numită, printr-un termen preluat de la S. Todorov, *enchassement*, narațiunea prin încastrare. Autorul începe povestea și o încheie după moartea aviatorului. Între aceste limite se includ romanul în scrisori (iubirea dintre doamna T. și Fred), precum și romanul iubirii lui Ladima pentru Emilia, care oferă diferite explicații, un procedeu teatral, dublat însă de comentariul nerostit al lui Fred.

Criticul Ovid S. Crohmălniceanu (în studiul „Naratologie cu Camil Petrescu” din lucrarea *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*) identifică o serie de conotații sugestive ale scrisorilor lui Ladima, situație inevitabilă „ori de câte ori un obiect este însărcinat cu o altă funcție decât funcția sa inițială”. În primul rând, scrisorile îi servesc Emiliei pentru „a-și spori atracția asupra eventualilor parteneri erotici”, deci sunt un fel de afrodisiac; în al doilea rând, prin substanța lor, scrisorile ar trebui să reprezinte ideea de intimitate, fiind adresate persoanei iubite, dar absența emotivă a Emiliei conduce la o pseudointimitate; în al treilea rând, ele sunt autentice, adevărate documente care certifică un lucru, dar autenticitatea lor „suferă o distorsiune tragică”, proprie condiției umane impuse poetului (Ovid S. Crohmălniceanu, „Naratologie cu Camil Petrescu”). Pentru poetul Ladima, actul scrisului este vital, iar unele rânduri sunt adevărată literatură. Criticul subliniază că „descoperim într-un roman al autenticității o mistificare, destinată a fi supremul omagiu adus literaturii”.

La nivelul tehnicii narrative se remarcă, în principal, digresiunea și acumularea. Pe schema „dosarului de existențe” se adună o serie de documente, esențiale fiind

scrisorile-confesiune ale doamnei T., confesiunea lui Fred Vasilescu și cele două epiloguri. Subsolurile alcătuiesc și ele alte digresiuni care se încadrează în această structură mozaică. Marian Popa numește digresiunea la nivelul textului „proustiană și principial bergsoniană”, în sensul că „o informație exterioară determină o declanșare asociativ-retrospectivă”.

Se creează o imagine labirintică a vieții, existențe impenetrabile curg alături, se intersectează involuntar fără a se înțelege reciproc, de aici suprapunerea planurilor narative.

Relatările la persoana I se acumulează treptat ca într-un joc de oglinzi paralele, iar cititorul receptează gradat substanța epică a fiecărui discurs. Este o viziune *avec*, după terminologia lui Jean Pouillon, în sensul că lectorul află doar atât cât relatează fiecare personaj. Se pare însă că fiecare erou știe mai mult decât spune, iar cititorul știe, astfel, mai puțin decât personajul. Notând cei doi termeni cu C (= cititor) și P (= personaj), rezultă relația $C < P$. Astfel se întreține misterul doamnei T. și secretul lui Fred.

Pe de altă parte însă, cititorul „are acces la toate relatările, află toate confesiunile”, „știe mai mult decât fiecare personaj în parte” (Ovid S. Crohmălniceanu, „Naratologie cu Camil Petrescu”). Formula devine, în acest context, $C > P$, deci paradoxală, pentru că ar trebui scrisă $C > < P$, relație imposibilă, sursă de subtilități intelectuale și de nedeterminare a personajelor.

Titlul romanului își revelează simbolistica în final. Tâlharul cunoscut din Atica le impunea călătorilor încadrarea perfectă într-un spațiu-etalon, mutilându-i pentru a corespunde tiparului. Societatea, în întregime, poate fi considerată un „pat procustian” prin compromisurile și mutilările impuse valorilor intelectuale.

Patul lui Procust este un spațiu al nepotrivirii, în care cuplurile eșuează. Doamna T. – imagine a feminității, frumusețe conjugată cu inteligență și naturalețe – devine pentru Fred o obsesie de care fuge, pierzând-o. Bărbatul se va descoperi pe sine prin actul mărturisirii și al scrisului, dar prea târziu pentru a mai reface cuplul.

Ladima, ziarist intransigent și poet delicat, orgolios și incomod pentru unii, apare și ca îndrăgostit umilit definitiv de vulgara și derizoria Emilia, singura care nu poate trăi erosul, mimându-l doar. Din această perspectivă, cartea este un roman de dragoste, tulburător și tragic prin intensitatea trăirilor.

Semnificațiile sunt mai largi, mitica tortură marcând și destinul intelectualului într-o societate indiferentă și ostilă, după cum existența însăși presupune contradicții și antinomii. Întâlnindu-se, oamenii se măsoară, se înfruntă, devenind pe rând victimă și călău, aplicând „un tipar de idealitate pe care fiecare personaj în parte și-l făurește conform propriei viziuni și între grilele căruia încearcă să fixeze lumea și pe cei din jur. Eroii sunt atunci procustanți și procustați, în același timp, întărind prin acest relativism al viziunii jocul de oglinzi din care se reface, sub ochii noștri, drama fiecăruia” (Iustina Itu, *Dicționar de proză românească*).

Arta narativă aflată sub semnul relativizărilor, al pluriperspectivismului se constituie însă într-o viziune unitară care adună piesele și le încheagă perfect. Metoda proustiană a digresiunilor, a fluxului memoriei acționează în interiorul

textelor, dar, la nivelul general al cărții, spiritul lucid al autorului organizează din umbră labirintul narativ. Scriitorul teoretizează aici stilul „anticalofilic”, în formulări memorabile: „Stilul frumos, doamnă, e opusul artei” sau „Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie”. Afirmatiile trebuie privite cu rezerva de rigoare; acestea sunt sugestii, direcții pentru un nou stil narativ, intelectual, rafinat, dar apt să pătrundă analitic adâncimile conștiinței, stil ce a devenit marca prozei camilpetresciene.

În concluzie, cele două romane camilpetresciene reprezintă vârful valoric al prozei moderne interbelice, o afirmare implicită, dar și explicită a potențialității de inovație existente în spațiul culturii autohtone și o mărturie a talentului de excepție al autorului.

Proza tradiționalistă

Mihail Sadoveanu

Repere ale creației

Mihail Sadoveanu „se relevă ca un rapsod al timpului de odinioară, reconstituind o epocă îndepărtată nu prin rigoarea documentului, ci prin evocarea atmosferei trecutului, îmbinând liricul cu epicul, într-o tonalitate de baladă și legendă” (Teodor Vârgolici). Considerat cel mai prolific scriitor din literatura română, Sadoveanu a publicat peste 100 de volume în lunga sa carieră și a rămas fidel, dincolo de schimbările majore din literatura timpului, aceluiași stil și aceleași tematici. Paul Georgescu îl numește „un scriitor de tip arhaic, epopeic, mitic și tragic”, într-o perioadă în care romanul e analitic, psihologic, experimental și intelectualist. Tematica operei sale (istoria, natura, viața socială), multitudinea speciilor abordate (roman, povestire, schiță, nuvelă, memorialistică etc.) și volumul de opere publicate îi conferă calitatea de scriitor complet. Nicolae Manolescu („Imaginarul sadovenian”) îl încadrează, ca stil, între Neculce și Creangă, cu ascendență în Maupassant, Zola, Turgheniev, Sienkiewicz.

Are un debut unic în literatura română, lansându-se, în 1904, cu patru cărți deodată. Evoluția operei sale poate fi urmărită pe parcursul a trei etape, în care scriitorul abordează o tematică unitară, cu deschideri către folclor, natură și problematica socială. În prima etapă domină lirismul; acum prozatorul cultivă cu precădere proza peisagistică, își dezvoltă pasiunea pentru mediul rural și lansează conceptul de *fals pescuit și falsă vânătoare*, prilej pentru a contempla natura ca realitate paradisiacă. Deși apar note idilizante, sămănătoriste și poporaniste, trăsăturile realiste ale operelor se concretizează în evocarea vieții țăărănești, a conflictelor sociale, a dramelor oamenilor simpli. Observând componenta realistă a operei sadoveniene, G. Călinescu arăta: „Niciodată n-a intrat în opera unui scriitor mai mult din univers”. Textele care se încadrează în această direcție sunt: *Dumbrava*

minunată, *Țara de dincolo de negură*, *Împărăția apelor*, *Măria Sa Puiul Pădurii*, *Noaptea de Sânziene*, *Valea Frumoasei*, *Ochi de urs*, *Ostrovul lupilor*, *Nada florilor* etc.

A doua etapă este situată între cele două războaie mondiale și cuprinde opera de maturitate artistică a scriitorului, concretizată în primul rând în romanele istorice: *Creanga de aur*, *Frații Jderi*, *Nicoară Potcoavă*, *Neamul Șoimăreștilor*, *Nunta domniței Ruxanda*, *Zodia Cancerului* etc. Sadoveanu construiește în frescă, panoramic. Nu se rețin neapărat figurile monumentale, dar se obține o imagine vie, de epocă. Personajele istorice, deși desfășoară adevărate energii, se supun destinului și dispar (Nicoară Potcoavă). Altele sunt înfățișate ca adevărați exponenți ai colectivității reprezentate de răzeșime (Tudor Șoimaru). Există la acești eroi elanuri marcat justițiare, toți fiind animați de un puternic sentiment al dreptății, o magnifică ilustrare a forței morale în această societate tradițională (*Județul sârmanilor*, *Cozma Răcoare*). Personajele capătă dimensiuni baladești, ilustrând psihologia poporului relevantă în raport cu trăsăturile dominante: curaj, cinste, dăruire, tărie morală, demnitate, într-un adevărat „epos al mișcării poporului român prin timp, cu obiceiuri, credințe și intuiții” (Mircea Iorgulescu).

Dacă Slavici și Rebreanu au surprins satul și țăranul în plin proces de pătrundere a relațiilor capitaliste, de modernizare și emancipare, Sadoveanu descrie retragerea țăranilor din fața civilizației, pe fondul unui acut sentiment al dezrădăcinării. Eroi săi sunt oameni singuratici – păstori, vânători, pescari, răzeși – care au o atitudine ostilă față de modernitate. Țăranul sadovenian este un exemplu de statornicie, după modelul naturii cu care este în comuniune. Indivizii sunt condiționați istoric și social, supuși legii sau lipsei de lege, căreia i se substituie „legea baltagului”, nescrisă, sunt niște taciturni care-și ascund dramele și mocnesc în suferință (grăjdarul Năstase din povestirea *Sluga*). Protestul lor în fața nedreptăților sociale, atunci când nu ia forma revoltei directe, constă în retragerea în locuri izolate, pentru a-și păstra puritatea și umanitatea. Noblețea și valoarea morală ale țăranilor îl unesc peste timp pe Sadoveanu cu Ion Creangă, al cărui ritual de povestire exprimă aceeași filosofie populară, redusă la regăsirea timpului pierdut.

În schițele, nuvelele și romanele care abordează lumea provinciei, găsim o imagine sumbră și apăsătoare, în care se consumă destinele tragice ale familiei burgheze sufocate de prejudecăți. Existențele sunt periferice, însă spiritele aspiră, bovaric, spre o altă lume, încearcă să se salveze, dar depășirea condiției se rezolvă tragic (*Balta liniștii*, *Apa morților*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Haia Sanis*).

În a treia perioadă de creație, se observă o scădere valorică a textelor, atât din cauza caracterului lor repetitiv, a discursului care dă semne de oboseală, cât și a concesiilor ideologice pe care scriitorul le face „luminii de la Răsărit” (*Mitrea Cocor*, *Lumina vine de la Răsărit*).

Având „realismul unui Balzac și melancolia unui romantic” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), prozatorul are tendința de a se retrage în natură și în trecutul legendar. Puternic „temperament liric” (Eugen Lovinescu), un suflet de rapsod cu o sensibilitate romantică, Sadoveanu transpune

istoria în legendă și legenda în istorie într-o „proză eufonică, de seducție aproape oraculară și sublim cristalină” (V. Nicolescu). Trăind într-o comuniune aproape miraculoasă cu trecutul („Posedă un simț de actualizare a trecutului” – Alexandru Philippide), scriitorul evocă timpuri apuse, cu o uriașă revărsare extensivă, adoptând un stil adecvat acestei viziuni, care poartă pecetea fabulosului și a miticului.

Romanul sadovenian are, în general, caracteristicile povestirii, căci autorul, asemenea unui „pictor genial” (Garabet Ibrăileanu), reînvie prin magia limbajului o întreagă lume dispărută, recreând-o pentru eternitate, din nevoia de mit și de basm. Cel mai mare narator de întâmplări și istorii din literatura noastră, Sadoveanu acordă narațiunii rolul de a potența și a fixa realitățile, asumându-și avantajele oralității, într-o scriitură aflată sub semnul unui romantism mitologic.

Sadoveanu este, totodată, și un veritabil prozator liric, „un analist al sufletelor impenetrabile (...), un cunoscător al individului și al colectivității” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) care a imprimat povestirii o tonalitate baladescă și un ritm interior inconfundabil. Așa cum arată Pompiliu Constantinescu, autorul pornește de la cunoașterea datelor și izvoarelor istorice, însă izbutește „să se ridice deasupra datelor materiale, să le învâluie într-o atmosferă de irealitate legendară, să le dea un suflet și o poezie (...), o atmosferă de vrajă”.

Scriitor complex, total, Sadoveanu este revendicat de clasici pentru echilibrul, perfecțiunea și masivitatea arhitectonicii operei, de romantici pentru viziunea lirică și proiecția fabuloasă a trecutului, de moderniști pentru barocul personajelor și memoria afectivă ce pare să genereze de multe ori narațiunea.

Povestirea. *Hanu Ancuței*

Apărut în 1928, *Hanu Ancuței* deschide seria marilor capodopere sadoveniene, fiind considerat „un roman-epopee închinat memoriei unui popor” (Ion Vlad). El încheie prima epocă de creație a povestitorului și o deschide pe a doua, este „capodopera de la răscruce” (Nicolae Manolescu, „Imaginarul sadovenian”).

Regăsim în ea aproape toate elementele povestirilor anterioare: lumea țărănească, natura, idilicul, legenda, dualitatea. Niciodată arta povestirii n-a fost mai rafinată, în simplitatea ei. Dar *Hanu Ancuței* anunță o schimbare a universului și a tehnicii narrative sadoveniene, ce va deveni evidentă peste câțiva ani în *Creanga de aur* sau în *Ostrovul lupilor*. Originalitatea lui Sadoveanu începe să fie, cu această carte, „o sinteză de spirit popular și de cultură, mergând până la livresc. Formele oralității sunt înlocuite treptat cu acelea ale scrisului” (Nicolae Manolescu, „Imaginarul sadovenian”).

Toate cele nouă povestiri (*Iapa lui Vodă*, *Haralamb și balaurul*, *Fântâna dintre plop*, *Cealaltă Ancuță*, *Județ al sărmanilor*, *Negustor lipscan*, *Orb sărac*, *Istorisirea Zahariei Fântânarul*) plasează cititorul într-un timp mitic, al originilor și într-un spațiu al fericirii lumești ce atinge dimensiuni fabuloase. Povestirile sunt depănate de câțiva drumeți poposiți la han „într-o toamnă aurie”, „într-o depărtată vreme”. Aflat

oploși oameni, vite și căruțe și nici habar n-aveau unde să găsească funcție la Creangă,

„*Hanu Ancuței* este mai mult decât o însăulare de basine, este un tot organic, atmosferă bine definită, atmosferă de autentică feerie epică, zonă fermecată în care cuvântul trăiește și deșteaptă ecouri de dincolo de învelișul lui de sonuri, în care oamenii se mișcă, făpuiesc și cuvântă, într-un ritm ireal, mai mult proiectați, lipsiți de precizia tuturor dimensiunilor, nedespărțiți de placenta de vis ce-i generează și le amplifică misterul.” (Perpessicius, *Mențiuni critice*)

Elementul comun tuturor povestirilor, sentimentul dominant al textului, este nostalgia după vremurile de odinioară, superioare prezentului, în care naratorul își caută refugiul. Cei care au trăit în acele timpuri par să nu-și mai găsească locul în lumea contemporană și de aceea vor să permanentizeze prin limbaj utopia unei lumi perfecte. Filtrate prin conștiința estetică a naratorilor dornici de întâmplări neobișnuite, povestirile capătă o funcție magică și exercită o adevărată vrajă asupra celor prezenți. Ei se izolează, astfel, într-un microunivers cu legi proprii, o lume atemporală a permanenței regenerări a spiritului.

Cea mai rafinată scriere sadoveniană, „*Hanu Ancuței*” este capodopera idilicului jovial și a subtilității barbare (...). Esențială este starea de fericire înăptuită de

oaspeți” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Este o lume arhaică, însă nu primitivă, structurată într-o matrice tradițională care impune un anumit protocol verbal și comportamental. În virtutea acestei trăsături, s-a vorbit în critica literară de un anumit paseism sadovenian, ce-și are explicația în efortul de recuperare prin artă a unei umanități arhetipale. Această tendință artistică o regăsim în toată literatura expresionistă a secolului XX, care-și propune întoarcerea la origini, este fascinată de mituri și de civilizații arhaice, propune simboluri estetice care să sugereze refacerea echilibrului om-natură-Dumnezeu de la începutul lumii. Astfel, deși Sadoveanu este considerat un scriitor tradiționalist, găsim în opera sa accente expresioniste de mare rafinament.

„Sadoveanu nu scrie despre o lume: el creează o lume. Care nu este produsul memoriei, după cum nu este al observației. Memoria sadoveniană este o pură imaginație și opera cel mai universal documentată din literatura noastră, este integral o operă de imaginație. Nu este dramă socială sau umană pe care Sadoveanu să n-o fi înfățișat: tot ce reprezintă viață, gândire, sentiment, toate raporturile omului cu oamenii sau cu natura sau cu Dumnezeu, politica, religia, instituțiile și moravurile se află în ea. Dar această sinteză inefabilă a unui popor bătrân, a existenței și a miturilor lui, a istoriei și a fanteziei lui nu este o «comedie umană», ci o mitologie ce-și are zeii, riturile și eroii ei legendari. S-a spus adesea despre Sadoveanu că este un mare povestitor: ceea ce povestește el sunt «o mie și una de nopți» ale românilor. Opera lui Sadoveanu este o *Halima*.” (Nicolae Manolescu, „Imaginarul sadovenian”)

Fântâna dintre plop – dimensiuni tradiționaliste ale mitului erotic

Povestirea este o specie a genului epic, în proză, o narațiune subiectivizată, cu dimensiuni asemănătoare nuvelei, în care este surprins un singur fapt epic. Povestitorul este implicat, de obicei, fie ca martor, fie ca personaj al întâmplărilor pe care le narează. Interesul nu se concentrează, ca în nuvelă, asupra personajului, ci asupra situațiilor prezentate într-o manieră ritualică, de ceremonial. Ca formă structurantă, povestirea poate circula izolat, ca o unitate de sine stătătoare (Gala Galaction, *Moara lui Călif*), sau în ramă, într-o schemă epică amplă, fiind inserate mai multe povestiri ce se generează reciproc, prin înlanțuire (Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*).

Povestirea se deosebește de celelalte specii epice prin strategia narativă ce scoate în evidență povestitorul și punctul său de vedere asupra faptelor relatate, într-o notă de subiectivitate accentuată. Oralitatea stilului este trăsătura fundamentală a speciei, motivată de destinația către un ascultător prezent, conștient, curios și cooperant. În virtutea acestei trăsături, textele sunt presărate cu mărci ale oralității: formule de generare și de menținere a interesului, de testare a intenției ascultătorului, de creare a suspansului, de marcare a momentelor esențiale, de anticipare emoțională, de potențare a efectelor.

Mihail Sadoveanu, prin volumul *Hanu Ancuței*, consacră această specie în literatura română și o desăvârșește artistic. Volumul cuprinde nouă texte, incluzând întâmplări

inedite, rostite la Hanu Ancuței, adevărat topos ritualic, de către nouă naratori diferiți. Procedeul compozițional folosit este cel al povestirii în ramă, constând în realizarea unui cadru spațio-temporal ce îmbie la amintire și ulterior la rostire, urmând ca, prin inserție, să fie proiectată o poveste, în general din trecutul naratorului, rememorată nostalgic și subiectiv.

Titlul include un **indice spațial** și propune revenirea la un motiv des întâlnit în literatură – hanul –, „adevărat focar al povestirii” (Zaharia Sângeorzan, *Sadoveanu. Teme fundamentale*) în cazul lui Sadoveanu. **Reperul temporal** este vag, ca o prelungire a realității în mit și legendă: „într-o toamnă aurie... într-o depărtată vreme, demult, în anul când au căzut de Sântilie ploi năprasnice...”.

Fântâna dintre plopi este a patra povestire a ciclului, avându-l ca narator pe căpitanul Neculai Isac, de asemenea personajul principal al întâmplării evocate. Introducerea acestei a patra povestiri se realizează, în ramă, grație intervenției comisului Ioniță, personaj-liant al întregului ciclu de narațiuni, care tocmai se pregătea să rostească povestirea veșnic promisă și niciodată spusă, ca o metaforă a „povestirii perfecte” (Nicolae Manolescu, „Imaginarul sadovenian”), pretext narativ și adevărat ritual de Șeherezada, prin care se întrețin tensiunea epică și atenția auditorului.

Prima imagine a căpitanului Isac este învăluită „în pulbere”, în sensul că acesta se apropie călare de han, pe fundalul luminii în amurg, într-un tablou ce amestecă pictural prezentul cu trecutul, durerea cu nostalgia. Ajuns la han, este ușor recunoscut de comisul Ioniță, prietenul său din tinerețe, astfel încât poate fi introdus și **pretextul narațiunii**: de când nu s-au mai văzut căpitanul „și-a pierdut o lumină”.

Ceremonialul hanului impunea respectarea unui ritm al rostirii, pe care, treptat, și l-a asumat „noul povestaș”: închină vin cu cei prezenți, contemplă focul, ce devine un motiv de inspirație, ascultă o doină de jale cântată de lăutari și intră încet în „neagra fântână a trecutului”.

Se insinuează deja existența celor două **planuri compoziționale**: al prezentului rostirii, sinonim cu evocarea dureroasă, și al trecutului trăit, povestit. Căpitanul își începe relatarea printr-un autoportret realizat din perspectiva trecerii timpului.

Subiectul aduce în fața cititorului un timp revolut, consumat, ce are în centru figura protagonistului. *Expozițiunea* fixează întâmplarea cu 25 de ani înainte, când căpitanul era un tânăr aventurier, veșnic rătăcitor pe drumurile Moldovei, în căutarea iubirilor trecătoare și a experiențelor inedite. Într-o asemenea împrejurare, fiind în drum spre Pașcani pentru a face comerț cu vin, ajunge într-o toamnă – anotimp al melancoliei și al aducerilor-aminte – la Hanul Ancuței. *Intriga* marchează momentul în care Neculai Isac zărește scăldându-se în apa Moldovei o Țigăncușă oacheșă, de care se îndrăgostește imediat. *Desfășurarea acțiunii* cuprinde relatarea aventurii spectaculoase în care sunt implicate, în principal, cele două personaje, căpitanul și Marga. Bărbatul îi oferă fetei un ban de argint, din care aceasta își va cumpăra o pereche de cizmulite roșii, pe care i le arată la han. După ce îi promite fetei că-i va aduce din drumurile sale o scurteică de vulpe, căpitanul pleacă, dându-i întâlnire,

sub umbrele nopții, la fântâna dintre ploi, loc de taină, unde aveau să-și mărturisească iubirea reciprocă. *Punctul culminant* coincide cu tragica revelație a protagonistului, care află de la Marga de planurile șatrei sale de a-l prăda. Apar țigani, se iscă o luptă în care căpitanul își pierde un ochi, iar fata este ucisă și aruncată în fântână. *Deznodământul* arată ecourile dureroase ale întâmplării nocturne, sângele de pe fântână fiind dovada de netăgăduit a dispariției fetei.

Tematica povestirii îmbină dual iubirea și moartea, erosul și thanatosul, într-o povestire romantică având inflexiuni shakespeariene, prin similitudinea cu tragedia *Romeo și Julieta*. Cei doi tineri aparțin unor clase sociale diferite, astfel încât iubirea lor se dovedește a fi imposibilă. Marga nu reușește să se sustragă unui destin potrivnic, în ciuda faptului că dorește să-și depășească condiția prin trăirea pasională a erosului, în timp ce căpitanul Neculai Isac este blestemat la o durere și o neîmplinire ce-l vor urmări toată viața, asemenea luminii stinse din ochii lui.

Narațiunea se încheagă firesc, de la exterior către interior, de la surprinderea demersurilor efective ale protagonistului până la dispariția șansei fericirii sale. Putem vorbi de două scheme epice care se motivează reciproc: una a prezentului și alta a trecutului.

În același sens se distinge portretul dublu al **personajului-narator** ce întruchipează tipologia donjuanului, a aventurierului în tinerețe, dar și pe cea a înțeleptului, la maturitate. Metafora care domină semnificativ textul este cea a ochiului, amintindu-ne de mitul lui Oedip: dacă personajul antic refuză să mai vadă realitatea, scoțându-și ochii, dar dobândește o capacitate de cunoaștere superioară, depășind cu mult lumea vizibilă, concretă, accesibilă celorlalți, eroul lui Sadoveanu își concentrează toată existența într-o clipă din trecut ce i-a pecetluit devenirea și către care se întoarce pentru a o retrăi. În mod paradoxal, spre deosebire de alți povestitori, căpitanul nu găsește în rostire o eliberare, o vindecare a rănilor, ci, dimpotrivă, o prelungire a durerilor și chiar o permanentizare a acestora prin logos. Pare o autotortură asumată ca pedeapsă pentru „vina tragică” de a fi pricinuit moartea femeii iubite.

Portretul său se încheagă treptat, de la exterior către interior și apoi în sens invers, urmărindu-se pe chipul său trăirile interioare. La început, naratorul auctorial îi creionează, prin caracterizare directă, imaginea fizică, împletind detaliul portretistic propriu-zis cu cel vestimentar: „Era un om ajuns la cărunțe, dar se ținea drept și sprinten pe cal. Purta ciubote de iuft cu tureci nalte și-un ilic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint. Pe umeri, ținută numai-ntr-un lăntujel, atârna o blăniță cu guler de jder. Avea torbă de piele galbănă la șold și pistoale în coburi. Obrazu-i smad cu mustăcioară tunsă și barbă rotunzită, cu nas vulturesc și sprâncene întunecoase, arăta încă frumuseță și bărbăție, deși ochiul drept strâns și închis îi dădea ceva trist și straniu”. Autocaracterizarea este făcută cu multă obiectivitate, eroul având conștiința faptelor uneori nesăbuite din tinerețe, pe care le filtrează acum, la maturitate, prin sita experienței de viață: „Eram om buimac și ticălos”, umblând „bezmetic și singur ca un cuc”, fără astâmpăr în căutarea iubirii și a aventurii. Vorbele sale tihnite și încărcate de sens, relația pe care o stabilește cu auditoriul („Domnilor și fraților...”),

gesturile ritualice și tăcerea adâncă ce îl învăluie după terminarea poveștii reprezintă subtile mijloace de caracterizare indirectă, care dezvăluie un suflet zbuciumat, mult încercat de viață, bântuit de neliniști și ars de patimă.

La nivelul artei narative se remarcă densitatea detaliilor ce descriu atitudini, stări, gesturi, tonuri, decorul, auditoriul etc. Narațiunea la persoana I, subiectivă, perspectiva de tip *avec* cu focalizare internă accentuează participarea afectivă a naratorului la faptul narat. Stilul se caracterizează prin naturalețe și oralitate, dar și prin parfumul dialectal și arhaic specific eposului sadovenian. De astfel, criticul Constantin Ciopraga, constată că „savoarea cărții stă decisiv în limbă, nu în fabulație”.

Timpurile verbale au un rol deosebit de important în redarea schimbărilor de ordin exterior și interior în rândul personajelor. Astfel, perfectul compus, timp al obiectivității și detașării, este folosit pentru redarea acțiunilor negustorești, practice. Apariția fetei, mișcarea sa scenică, gesturile și atacul țiganilor sunt redade prin perfect simplu, timp dramatic prin care se exprimă faptul spontan, neașteptat. Atunci când vrea să redea însă stări interioare, sentimente, personajul-narator folosește imperfectul, timp al unei acțiuni trecute, dar neîncheiate, sugestia prelungirii, a permanentizării unor stări omenești.

Naratorul ordonator (supranarator, narator scriptural, „naratorul naratorilor” – Nicolae Manolescu, „Imaginarul sadovenian”) spulberă în final, prin intervenția sa, tăcerea gravă ce se lăsase asupra ascultătorilor, întrebând dacă „mai este în viață fântâna cea cu patru ploi”. Răspunsul nu îi este însă oferit de către protagonist, ci de Moș Leonte Zoderul, care devine mesagerul sensului filosofic al povestirii: „Nu mai este. S-a dărmat ca toate ale lumii”. Se insinuează discret motivul *vanitas vanitatum*, care guvernează finalmente toate acțiunile omenești. Observația supranaratorului „Cu toate acestea, căpitanul de mazăli o vedea” concentrează sensurile povestirii într-o metaforă a inițierii prin iubire și moarte.

Personajele sadoveniene cunosc și gustă cu neprefăcută plăcere savoarea cuvintelor. Limba, în cazul lor, nu e doar un mijloc de comunicare, ci o stare, o modalitate de ființare într-un timp și un spațiu privilegiate, rupte din cronologia imediată. Este o limbă țărănească alcătuită din tonalități solemne, pe un amplu fond liric, poetic, în fraze ce reprezintă ele însele povești uitate. „Eroii nu povestesc spre a-și ușura sufletul și spre a reda viața, ci pentru a se sustrage vieții și morții.” (Nicolae Manolescu, „Imaginarul sadovenian”)

Fântâna dintre ploi este un text semnificativ nu numai pentru specia povestirii, ci și pentru arta sadoveniană în general, atât la nivelul structurilor narative, cât și la acela al semnificațiilor.

Romanul mitic, tradiționalist. *Baltagul* – ipostaze mitice ale umanului

Vorbind despre geneza romanului *Baltagul*, Paul Georgescu arăta: „Mitul este expresia concret sensibilă a unei caracteristici sau necesități fundamentale a naturii umane; de aici și posibilitatea de a-l deplasa în timp, mutând concretizarea social-istorică,

adaptându-l la realități noi. E ceea ce a făcut Sadoveanu, în *Baltagul*, cu *Miorița*. De asemenea, Perpessicius, într-o încercare de sinteză a valorii romanului, comentează metamorfoza superioară a baladei în roman, prin acel proces de transfigurare ce face ca un hipertext, de multe ori, să depășească hipotextul genezic : „Dramă omenească, povestea din *Baltagul* poartă totuși un accent de mare baladă, romanțată, de mister cosmic, aici rezolvându-se epic, după cum în *Hanu Ancuței* se rezolvă feeric. A fi păstrate acestei povestiri, germinată în glastra de cleștar a *Mioriței*, toată puritatea de timbru a baladei și tot conturul ei astral – iată în ce stă întâiul dintre merite și cel mai prețios al *Baltagului*”.

Cea mai cunoscută operă sadoveniană, *Baltagul*, a fost publicată în 1930, având ca punct de plecare, așa cum sugerează autorul chiar din motto – „Stăpâne, stăpâne,/ Îți cheamă ș-un câne!” –, balada *Miorița*, ca text reprezentativ pentru o întreagă lume de semnificații populare pe care le ascunde textul. Pe schema epică a baladei – un cioban este ucis de alți doi pentru a i se lua turmele –, *Baltagul* dezvoltă la nivel tematic o filosofie profundă asupra vieții și a morții, a iubirii și a datoriei, a devotamentului și a onoarei.

Construcția epică adoptă formula tradițională a romanului bazat pe narațiunea de aspect obiectiv, la persoana a III-a, făcută de un narator omniscient, putând fi delimitate trei părți : de la început până la plecarea în căutarea lui Lipan (expozițiunea și intriga), de aici până la găsirea mortului (desfășurarea acțiunii și punctul culminant), din acest punct până la sfârșit (deznodământul).

Incipitul romanului este marcat de schițarea unei sociogonii mitice, cu punctul de plecare în mitologia biblică : „Domnul-Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam... La urmă, au venit și muntenii ș-au îngenunchiat la scaunul împărăției. Domnul-Dumnezeu s-a uitat la ei cu milă (...). Apoi ați venit cei din urmă, zice Domnul cu părere de rău. Dragi îmi sunteți, dar n-am ce vă face. Rămâneți cu ce aveți. Nu vă mai pot da într-adaos decât o inimă ușoară, ca să vă bucurați cu al vostru. Să vă pară toate bune ; să vie la voi cel cu cetera ; și cel cu băutura ; și s-aveți muieri frumoase și iubețe...”. Povestea, spusă adesea de Lipan pe la petreceri, are valoarea unui discret **pretext narativ** și este totodată o cheie de interpretare a textului. Ea este inclusă în amplul portret pe care Sadoveanu i-l face, direct și indirect, munteanului, amintindu-ne de fragmentele similare din *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir.

Într-un portret colectiv, muntenii trăiesc într-un univers închis, cu legi proprii, majoritatea nescrise, într-un spațiu suficient sieși, plasat la o distanță considerabilă de lumea civilizată, a orașului. Este o lume patriarhală, descrisă de Sadoveanu în toate aspectele ei. Bărbații sunt plecați cu oile cea mai mare parte din an, iar grija gospodăriei și a copiilor o are nevasta, care trebuie să aibă pricepere, curaj, vigoare și autoritate, astfel încât să facă față singură greutăților. Muntenii sunt iuți și nestatornici, răbdători în suferință, firi deschise și prietenoase, având însă rădăcini la locul lor, „ca și bradul”. Existența lor este guvernată de datină și de natură, nimic nu iese din tradiție. Cine încalcă obiceiul e împotriva firii, așa cum îi explică Vitoria Minodorei, certând-o că este preocupată de „coc, valț și bluză”.

Se justifică așadar observația lui G. Călinescu: „Scrierea nu poate produce emoții estetice veritabile decât aceleia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice. Acum suntem în Dacia, în teritoriul muntenesc al oierilor, ca punct de plecare. Intriga romanului e antropologică. În virtutea transumanței, păstori, turme, câini migrează în cursul anului calendaristic, în căutare de pășune și adăpost, întorcându-se la munte la date întru veșnicie fixe” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Pe acest fundal spațio-temporal este proiectată drama familiei lui Nechifor Lipan, exegeza distingând, la nivel **compozițional**, două planuri ale narațiunii – unul amplu, care înfățișează o lume, cea a muntenilor, altul mai restrâns, care surprinde o familie din cadrul acestei lumi. Un nivel îl implică pe celălalt, cel de-al doilea îl ilustrează pe primul.

Subiectul este organizat riguros, pe 16 capitole, toate având-o în centru, ca personaj principal, pe Vitoria Lipan, în „odiseea montană” a căutării și descoperirii ucigașilor soțului ei. *Expozițiunea* prezintă satul, cu activitățile domestice ale oamenilor. Vitoria își vede de treburile ei prin casă și se gândește la vorbele lui Nechifor, plecat la Dorna să cumpere oi. Primește o scrisoare de la Gheorghiiță, care o anunță că Nechifor nu a ajuns la ei și speră că se află acasă. La scurt timp după aceea vine și o a doua scrisoare, în care i se spune că soțul ei nu a trimis nici banii cu care trebuiau plătiți bacii și ciobanii. Având un vis înfricoșător, femeia se duce la părintele Dănilă să ceară sfat, hotărâște să plătească slujbe și să țină post negru 12 vineri, iar dacă Lipan nu se întoarce, să pornească în căutarea lui. Se sfătuiește și cu baba Maranda, ghicitoarea satului, care îi spune că soțul ei și-a găsit „pe alta”, „una cu ochii verzi”.

Intriga este momentul în care Vitoria pornește la drum împreună cu Gheorghiiță, în căutarea soțului dispărut, după ce anunță autoritățile, își duce fata la mănăstire și se îngrijește de gospodărie. Călătoria celor doi constituie *desfășurarea acțiunii*. Ei merg prin locurile pe unde a trecut Lipan și opresc la cârciumile pe la care acesta avea obiceiul să poposească. Astfel, la crâșma lui Macovei află că pe acolo au trecut în toamnă trei ciobani cu trei sute de oi și un câine. La crâșma lui Iorgu Vasiliu ajung doar doi, care sunt însă recunoscuți de acesta: Calistrat Bogza și Ilie Cuțui.

Punctul culminant este reprezentat de găsirea lui Lipan de către cei doi, într-o râpă dintre Suha și Sabasa, unde sunt conduși de câinele lui Nechifor, găsit în curtea unui gospodar din Sabasa. Vitoria îl lasă pe Gheorghiiță acolo și se duce să cheme autoritățile. *Deznodământul* cuprinde praznicul de înmormântare și demascarea vinovaților, ce are loc în mijlocul colectivității, ca un act de reparație morală – „un act justițiar cu încărcătură morală” (Perpessicius).

Semnificațiile romanului pot fi urmărite la mai multe niveluri – social, moral, afectiv, inițiativ, tradițional –, toate aflate, însă, în interdependență. Axa simbolică a romanului o reprezintă călătoria Vitoriei Lipan, ale cărei resorturi motivaționale sunt iubirea și datoria. Lipan era „dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani”, care, abia acum înțelegea, „se păstrase ca-n tinerețe”. *Baltagul* poate fi interpretat, astfel, și ca romanul unei mari iubiri, impresionantă prin discreția și dăruirea cu care este trăită în împrejurări dramatice.

Datoria vizează atât ordinea morală a existenței, cât și pe cea mitică. Căutarea se încadrează într-un proces de ritualizare a vieții, în această lume „mișcarea este milenară, neprevăzutul nu intră în ea” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Autoritatea mitului suspendă orice altă lege socială, este modalitatea prin care omul simplu se conectează la marile mituri cosmice, este relația sacră cu spațiul divin. Deși nu are nicio dovadă, eroina știe cu siguranță că soțul ei a murit și că îi va găsi trupul. Este credința care îi dă forța să meargă mai departe. Îndeplinind ritualul funerar, Vitoria îi salvează sufletul și-i redă liniștea pe care altfel n-o poate dobândi. Este o experiență existențială ce nu aparține doar acestui spațiu, ci omenescului prin excelență, indiferent de unde și de când. Acest conflict între ordinea socială și cea morală este specific și tragediei antice *Antigona*. Așa cum arată Alexandru Paleologu în *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, „povestea Vitoriei Lipan în căutarea rămășițelor lui Nechifor risipite într-o văgăună este povestea lui Isis în căutarea trupului dezmembrat al lui Osiris”.

Personajul principal, Vitoria Lipan, se înscrie într-un model care exclude imprevizibilul, presupunând, în schimb, automatisme ce amintesc de ritmul migrațiilor. Astfel, deși se mișcă într-o lume total necunoscută, ea nu este nici surprinsă, nici dezorientată, deoarece se înscrie în aceeași matrice culturală care guvernează chiar existența ei. Este întâmpinată de aceleași datini, credințe și superstiții. „Descoperind adevărul, Vitoria verifică, implicit, armonia lumii: află ceva mai mult decât pe făptuitorii omorului, și anume că lumea are o coerență pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o.” (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I) Așa se explică modul firesc în care eroina se întoarce la viața de dinainte: „Ș-apoi, după aceea, ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dascăliței lui Topor”.

Rolul Vitoriei este unul deosebit de complex: ea este agentul justiției, al dreptății, joacă rolul inițiatorului ce modelează personalitatea unui inițiat (Gheorghiuță), este vocea unei gândiri milenare și femeia ce caută să-și întregască unitatea pierdută a iubirii. În descoperirea adevărului o ajută nu numai oamenii, ci și natura, care la Sadoveanu capătă atribute morale, devine un personaj. După visul avut înaintea plecării vremea se înrăutățește – „Soarele pierise, lumina se împușinase și vântul sfichiuia” –, când hotărăște să pornească la drum, „vântul se alinase”. La fel, când la Vatra Dornei a făcut cale întoarsă, „s-a răsucit vântul și a prins a bate de către miezul-noptii”, mânănd-o din spate până la locul crimei, unde a încetat dintr-odată.

Din punct de vedere moral și sufleteșc, eroina, deși o țărancă din Măgura Tarcăului, are o inteligență discretă, simplă în manifestările exterioare, tenace, principială, cinstită, subtilă. Critica literară a văzut în ea o *Antigona* aprigă, voluntară și iluminată, care aplică tenace „un mandat etic” (Perpessicius), „un Hamlet feminin care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Eroina se autoconstruiește permanent, este un personaj rotund, complex, imprevizibil în manifestări. Portretul ei este construit de la exterior către interior, prin caracterizare directă realizată de către narator, de la „ochii ei căprui în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului” până la sufletul zbuciumat și ars de grija și dorul celui plecat, așa cum, autocaracterizându-se, gândește: „Ea însă se socotea moartă, ca și omul ei, care nu era lângă dânsa”.

Caracterizarea indirectă se desprinde din multitudinea de fapte, gesturi, gânduri, relații și chiar din numele personajului. Astfel, Vitoria comunică dincolo de moarte cu Nechifor, ca dovadă a iubirii care supraviețuiește timpului și legilor firii: „Dacă intrat el pe celălalt tărâm, oi intra și eu după dânsul!”. Ea știe să lase deoparte tot ce însemnase ființa ei ca să se identifice cu celălalt: „Se curățise de orice gânduri, dorinți și dureri în afară de scopu-i neclintit”. Rătăcind pe drumurile muntelui în căutarea adevărului, femeia reface un itinerar labirintic sacru, al cărui centru este râpa dintre Suha și Sabasa, unde zac oasele lui Nechifor Lipan.

Dacă pe Gheorghiță îl inițiază în viață, responsabilizându-l și maturizându-l prin actul justițiar pe care el însuși îl înfăptuiește, Vitoria se inițiază în moarte, coboară odată cu soțul ei în infern, de unde se întoarce vindecată de ură și de jale. Se împacă pentru totdeauna cu sine, acceptă moartea, deci și realitatea. Drumul său este cel al construirii unui mit.

Sub raportul artei narative, se poate observa că Sadoveanu recuperează, prin limbaj și mai ales prin forța evocării, o civilizație și un tip de umanitate propriu acesteia. Cel care aparține cel mai mult acestui spațiu, prin ocupația și felul său de a fi, este Nechifor Lipan. Personaj construit *in absentia*, Nechifor este și adevăratul factor ordonator al mișcării și tensiunii epice. Imaginea lui o urmărește permanent pe Vitoria și intervine constant pe durata acțiunii, având funcții diferite. Întrebarea care conține și descrierea înfățișării sale fizice constituie laitmotivul romanului: „Să-mi spuneți cine-ați văzut pe un om de la noi călare pe un cal negru țintat în frunte și-n cap cu căciulă brumărie”.

Narațiunea este modul de expunere predominant, realizând întregul schelet al acțiunii, care evoluează amplu, arborescent, având un caracter veridic, în spiritul unui „realism romantic” (Marian Popa). Narațiunea sadoveniană este cadenciată prin împărțirea în unități ritmice cu succesiune regulată, melodică, fiecare respectând același model sintactic. Atunci când textul ia forma dialogului, modelul se schimbă, deoarece trebuie să surprindă mișcările sufletești ale personajelor. În narațiune domină verbele la perfect simplu, pe când în secvențele dialogate apar conjunctivul prezent și condiționalul-optativ, timpuri ale viitorului și moduri ale posibilului, ale nedeterminării.

Descrierea este atât de atmosferă, autorul prezentând până în cele mai mici detalii locurile, timpul și cadrele naturale apărute în calea eroilor („Soarele bătea de cătră amiază de pe Țancul Măgurii”, „În zori de ziuă, vineri, în 10 martie, munteanca și feciorul ei au închingat caii cei pagi ș-au încălecat”), cât și portretistică („Purta căciulă brumărie. Avea cojoc în dimuri de miel negru, scurt până la genunchi, și era încălțat cu botfuri”).

Pe lângă aceste modalități clasice de expunere, Sadoveanu apelează și la tehnici moderne: stilul indirect liber, monologul interior, memoria afectivă, involuntară, care aduce în prezent secvențe din trecutul comun al Vitoriei și al lui Nechifor Lipan. Totul este proiectat pe un fundal liric, născut din acel „vizionarism al trecutului” (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*) care guvernează întreaga operă sadoveniană.

Romanul istoric. *Frații Jderi* – valențele trecutului între realitate și legendă

„Trilogia formată din *Ucenicia lui Ionuț* (1935), *Izvorul alb* (1936) și *Oamenii Măriei Sale* (1942), epopee a epocii lui Ștefan, ar fi putut consacra ea singură un artist”, spunea criticul Constantin Ciopraga despre romanul *Frații Jderi*, operă capitală a prozei istorice românești. Autorul ei, Mihail Sadoveanu, a evocat și a construit istorie toată viața, astfel încât el reprezintă, prin excelență, creatorul romanului istoric în literatura română. De la etapa romantică a începuturilor, când proiectează idilic realitatea trecutului în romane precum *Șoimii* sau *Neamul Șoimăreștilor*, până la maturitatea clasică, vizibilă în *Frații Jderi*, *Zodia Cancerului* sau *Vremea Ducăi-Vodă*, *Nunta domniței Ruxanda* etc., scriitorul asimilează adevărul cu ficțiunea creatoare, conturând chipul interior al unui popor care a învățat să străbată demn secolele de istorie.

În acest context, *Frații Jderi* sintetizează magistral nu numai talentul excepțional al autorului, ci și o existență mitică, a poporului român. Dincolo de epoca evocată, aceea a domniei lui Ștefan cel Mare, rămân legenda, atmosfera patriarhală, cultul tradiției, respectul valorilor neamului, nostalgia trecutului, o spiritualitate ce rezumă un mod de viață specific românesc.

Structura romanului este compactă, bine articulată diegetic și tematic, sub forma celor trei volume: *Ucenicia lui Ionuț*, *Izvorul alb* și *Oamenii Măriei Sale*, toate având în centru, dar și ca element de fundal epoca lui Ștefan, deși titlul mare al cărții trimite către familia Jderilor, ai cărei membri devin, pe rând, personaje de prim-plan.

Geneza operei trimite către cronică, documente din epocă, tradiția orală și chiar lucrările existente deja în literatură, care au în centru epoca domniei lui Ștefan cel Mare (Vasile Alecsandri, *Dumbrava Roșie*; Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare*; Dimitrie Bolintineanu, *Muma lui Ștefan cel Mare*; Costache Negruzzi, *Ștefaniada* etc.). La baza cărții stau în primul rând *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche, *O samă de cuvinte* de Ion Neculce și *Descrierea Moldovei* de Dimitrie Cantemir. Preocupat de personalitatea marelui domnitor, Sadoveanu îi consacrase, în 1934, și o biografie romanțată, intitulată *Viața lui Ștefan cel Mare*, din care va prelua aici capitolele VI și VII. Memoria colectivă făcuse deja din Ștefan o figură legendară, un erou, așa cum apărea acesta în baladele populare și în cântecele ce l-au inspirat, de asemenea, pe romancier.

Romanul s-a bucurat la apariție de un mare succes, aspect favorizat și de faptul că România se pregătea să intre în cel de-al doilea război mondial, aflându-se deci

într-o perioadă de grea cumpănă, opusă cu totul stabilității politice și istoriei idealizate din vremea lui Ștefan.

Temele și motivele dezvoltate în această construcție polifonică sunt numeroase: istoria, războiul, datina, destinul, dragostea, natura, călătoria, vânătoria, negoțul, satul, biserica, judecata etc.

Sadoveanu scrie această epopee a neamului îmbinând adevărul istoric cu fascinația mitului și cu legenda. Explicația se găsește în dorința autorului de a crea imaginea hiperbolizată a unui trecut fabulos, inaccesibil, aproape ireal. Cel care dă monumentalitate acestei opere polifonice este Ștefan, personalitate devenită simbol pentru Moldova, având un destin excepțional ce a influențat decisiv traiectoria colectivă a poporului român. Cartea poate fi citită din mai multe perspective, dacă avem în vedere nivelurile narațiunii: este, pe rând, un roman social, politic, erotic, de formare, o amplă frescă a Moldovei din secolul al XV-lea.

Primul volum, *Ucenicia lui Ionuț*, îl are în centru pe mezinul familiei lui Manole Păr-Negru, Ionuț Jder. Din aceste considerente, a fost numit un roman de formare (*Bildungsroman*), deoarece urmărește formarea ca oștean a lui Ionuț. Cartea se deschide cu hramul Mănăstirii Neamț, la care este așteptat și Ștefan, prilej pentru narator de a surprinde momentele unui ceremonial cu adânci implicații social-politice, de a sublinia unitatea poporului și iubirea pentru conducător. Este „epoca unei vârste de aur” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), în țară domnind mulțumirea generală, prosperitatea, liniștea. Starostele Nechifor Căliman îi aduce un omagiu domnitorului, fiindcă a pus rânduială în această țară unde „mulți stăpâni” vor să poruncească, a făcut legi și dregătorii, a impus norme ce acum se cer respectate.

Catalan, armăsarul domnesc, este în pericol de a fi răpit de Gogolea Pogonat, însă vigilența Jderilor îl scapă. Despre el se spune că are puteri magice, miraculoase, care îl feresc pe domnitor de moarte și necaz, îl apără în războaie și îl fac de neînvins.

Ionuț intră în suita lui Alexandrel-Vodă, fiul lui Ștefan, devenind frate de cruce cu acesta. Tot acum are și prima experiență erotică, Ionuț îndrăgostindu-se de Nasta, iubita fiului de domn, cu care se întâlnește pe ascuns, trădându-și, astfel, prietenul. Își dovedește însă devotamentul, salvându-l pe Alexandrel de la moarte.

Jupânița Nasta este răpită de tătari, iar Ionuț pleacă în căutarea ei fără acordul familiei, însoțit numai de slujitorul său, Gheorghe Botezatu Tătarul. Fata se sinucide, înecându-se, pentru a-și păstra puritatea, iar mezinul familiei este adus înapoi, după un șir de aventuri, de către frații săi. Drept pedeapsă pentru fapta sa necugetată, este trimis de Ștefan la Cetatea Neamțului. De acum încolo, depășind criza erotică, va învăța meșteșugul armelor, devenind un oștean adevărat, în slujba domnitorului.

Primul volum, numit de Călinescu „poemul întâiei dragoste juvenile, fără urmări” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), are un caracter spectaculos, de roman de aventuri, datorită peripețiilor trăite de Jderi. Toate au un rol inițiativ, contribuind la maturizarea personajului, și o valoare cognitivă, deoarece îl determină pe acesta să cunoască lumea, oameni și locuri noi.

Volumul al doilea, *Izvorul Alb*, este „poemul dragostei matrimoniale” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), numit astfel deoarece acum Ștefan se căsătorește cu Maria de Mangop, iar Simion Jder cu Marușca, fiica tăinuită a domnitorului. Nu lipsește nici de aici motivul călătoriei și al aventurii, deoarece Marușca este, de asemenea, răpită, iar Jderii pleacă în Polonia, în căutarea sa. Cununia lui Ștefan aduce în prim-plan momente ale ceremonialului de la curte și contribuie la realizarea culorii locale.

Narațiunea se va concentra însă asupra vânătorii domnești de la Izvorul Alb. Ștefan își dezvăluie acum intențiile de politică externă. Îi mărturisește arhimandritului Amfilohie Șendrea dorința de a realiza o mare alianță europeană, menită să înfrângă definitiv puterea otomană. De aceea are nevoie de sfaturile înțelepte ale bătrânului sihastru, la care vine să se închine ca la un mag. Pentru realizarea proiectelor sale de viitor, Ștefan are nevoie de reculegere, de retragere temporară în trecut, în inima istoriei, de unde așteaptă soluții. Acesta este un pretext pentru Sadoveanu să descrie teritorii primitive, necălcate de picior omenesc. Este o natură primordială, absolută, legendară, adăpostind animale fabuloase, cum este și bourul alb, simbol al Moldovei. Natura nu reprezintă însă, la Sadoveanu, un simplu element de fundal, ci are aproape atributele unui suprapersonaj ce guvernează acțiunile umane. Vânătoarea reprezintă un ritual de inițiere ce are la bază motivul căutării, al explorării unor noi ținuturi și noi timpuri.

Sadoveanu apelează la tehnica anticipării pentru a configura dimensiunea evenimentelor ce vor urma. Seceta și cutremurul înfățișate în partea a doua a romanului sunt semne ce prevestesc necazuri și durere, așa cum vom vedea în paginile următoare.

Titlul **volumului al treilea, *Oamenii Măriei Sale***, rezumă sugestiv motivul central al cărții, acela al devotamentului și al iubirii nemărginite a supușilor, reprezentați aici de familia Jderilor, pentru Ștefan. „Oamenii Măriei Sale”, ce-și dovedesc atașamentul pe tot parcursul romanului, sunt răzeșii simpli, ridicați însă de Ștefan pentru meritele lor deosebite în războaie și în viața socială.

Acest volum își concentrează substanța epică în două episoade-cheie pentru devenirea personajelor și pentru dinamica acțiunii. Primul este reprezentat de călătoria lui Ionuț în Imperiul Otoman, ca iscoadă, trimis de domnitor pentru a obține date ce-l vor ajuta pe acesta în pregătirea bătăliei de la Vaslui. După ce și-a ispășit pedeapsa pentru îndrăzneala sa, Ionuț dobândește înalte calități ale unui oștean adevărat. Acest drum, corespunzând în plan tematic mitului călătoriei, are valoarea unei renașteri a personajului, maturizat pe deplin.

Al doilea episod, corespunzând deznodământului acțiunii din întregul roman, este reprezentat de lupta de la Podul Înalt din 1475. Sadoveanu surprinde în detaliu pregătirea și desfășurarea acesteia, prilej de a reliefa excelențele calități de strateg ale domnitorului. Densitatea epică din scena bătăliei propriu-zise va fi precedată de o pauză narativă, care lasă loc pentru descrierea ținutului Vasluiului, rămas legendar în istoria Moldovei.

Având intuiții întâlnite numai la marii conducători militari, Ștefan știe să se folosească de natură, de mediu, de vreme pentru a asigura succesul moldovenilor.

Perspectiva scriitorului este una caleidoscopică, panoramică, având capacitatea de a realiza un tablou complet al luptei. Ca un adevărat regizor, știe să observe, în manieră cinematografică, toate aspectele. Prozatorul recurge la procedeul hiperbolei, al amplificării dimensiunilor reale ale luptei, astfel încât obține o adevărată epopee. Sacrificiul dă monumentalitate eroilor și justifică titlul volumului. În această înfruntare vor muri, alături de alți viteji, Manole și Simion Jder. Ștefan le aduce un omagiu și îi plânge alături de întreaga natură: „Când răsare soarele, avem să ne aducem aminte de ei. Și avem să-i jelim de asemeni când soarele asfințește. Și când ne vom trezi la bătaia miezului nopții, avem să-i simțim în jurul nostru și ne vom afla nemângâiați de pierderea lor”.

Personajul principal, prezent în toate cele trei volume, dominând epoca, dar și lumea operei, este Ștefan cel Mare, tipul eroului exemplar. Intenția romancierului este vizibilă din primele pagini ale cărții și constă în realizarea unui portret total al celui mai de seamă domnitor din istoria Moldovei. Ștefan a însemnat stabilitate, securitate, prosperitate, progres, înflorire pe toate planurile, mulțumire generală. Epoca sa rămâne, în devenirea noastră ca ființă națională, un etalon autentic.

Cel care deschide seria portretelor făcute lui Ștefan este Grigore Ureche, cu *Letopiseșul Țării Moldovei*, în care consacră spații largi figurii domnitorului și influenței exercitate de acesta în epocă și în posteritate. Cronicarul își organizează materialul epic pe trei momente distincte. La început, prin acumulare de evenimente (războaie, alianțe, ctitorii etc.), realizează o caracterizare indirectă a voievodului, cu accent pe portretul său moral. Urmează moartea lui Ștefan, anunțată de tot felul de semne ale naturii, și testamentul lăsat de acesta urmașilor. Al treilea moment constă în sanctificarea eroului pe criteriul vitejiei și reliefarea reacției naturii la această moarte istorică. Portretul făcut de Ureche rămâne punctul de plecare pentru toată literatura cu tematică istorică având în centru epoca lui Ștefan: „Fost-au acestu Ștefan-vodă om nu mare de statu, mândros și degrabu vărsătoriu de sânge nevinovat. De multe ori la oște omoria fără județiu, almintrilea era om întregu la fire, neleneșu și harnic în războaie”.

În romanul *Frații Jderi*, Ștefan este înfățișat într-o lumină nouă, de prinț al Renașterii, de erou civilizator, care știe să impresioneze nu numai prin meșteșugul războaielor, ci și prin cultura și deschiderea lui europeană. Pentru supușii săi, Ștefan este deopotrivă părintele, patriarhul, sfătuitorul, tatăl, justițiarul, războinicul etc., într-o sinteză de trăsături excepționale, în mod evident hiperbolizate de autor. Chiar și în rarele episoade când este absent din narațiune, Ștefan o domină prin spiritul său, risipit pretutindeni în Moldova.

Preluând de la Montesquieu tehnica relatării din perspectiva străinului, Sadoveanu proiectează în reacția solilor venețieni ce vizitează țara propria viziune asupra domniei lui Ștefan. Aceștia sunt impresionați în primul rând de fastul de la curte, de organizarea armatei, dar și de personalitatea domnitorului, ce este la curent cu politica Europei, pe care dorește chiar să o consolideze prin alianțe.

Așa cum se poate observa în fragmentul ce deschide romanul, poporul vede în Ștefan un salvator, un idol, un trimis al providenței. Portretul fizic este construit prin

mijloacele caracterizării directe făcute de către narator: „Vodă Ștefan, călcând atunci în al patruzecilea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strângere a buzelor și o privire verde tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus”. Portretul moral se construiește gradat, prin consemnarea unor detalii semnificative și urmărirea reacției mulțimii la apariția sa. Cei mai mulți veniseră la hramul mănăstirii pentru a-l vedea și fiecare își manifestă uimirea în felul său, deși mulțimea reprezintă un personaj colectiv: bărbații își descoperă capetele, femeile țipă de emoție și sfială, unii se grăbesc să-i ajute pe oamenii mănăstirii să creeze un cadru potrivit primirii, o femeie naște.

Impactul voievodului asupra oamenilor este urmărit în detaliu de scriitor, ca o dovadă a măreției acestuia și a legăturii puternice cu poporul. Fragmentul arată că Ștefan era nu doar respectat, ci și iubit de oameni. Câteva din gesturile sale sunt simbolice și anunță marile transformări, politica de schimbare pe care o va duce Ștefan de acum înainte: pune numele Înălțare copilului nou-născut și se oferă să-l boteze și să-i poarte de grijă, așa cum conduce poporul și se îngrijește de destinul său. Numele însuși, Înălțare, conține sugestia progresului, a înălțării sub aspect economic și moral a Moldovei. Ștefan îi găsește deja un loc, spunând că-l va face vânător domnesc.

Se interesează de oamenii simpli, îi întreabă de unde vin și cine sunt, cunoscând astfel de aproape viața acestora. Ridică spada asupra mulțimii, ca semn al puterii și totodată al binecuvântării. Domnia sa se va desfășura sub semnul crucii, al dreptății, al idealurilor de bine. Nu-l pierde din ochi pe Alexandrel, dorind astfel să-i cultive și fiului său aceleași valori în care crede. Le oferă exemple oamenilor, fiind el însuși un model pentru ceilalți. Sadoveanu îl înfățișează în acest scurt fragment din cel puțin trei unghiuri: monarh, părinte, om politic al timpului.

Arta narativă se distinge prin autenticitatea evocării și prin culoarea de epocă. Scriitorul este preocupat de crearea atmosferei, dându-i cititorului iluzia, prin intermediul limbajului cu note arhaice, regionale și populare (*arhimandrit, lipani, pârcălab, staroste, rodin, samă, bielșug, hodină, cergi*), că trăiește în acel timp și în acel spațiu. Iubind verosimilitatea, Sadoveanu știe să facă personajul să vorbească și să se miște în acord cu statutul său. Intervine uneori, prin intermediul vocii naratoriale, parcă pentru a da indicații de regie, impresia scenică fiind, de aceea, foarte puternică.

Predomină, ca mod de expunere, povestirea la persoana a III-a, din perspectiva unui narator omniscient, dar subiectiv, care impregnează textul cu prezența sa, vizibilă în atitudinea față de personaje. Viziunea narativă este de tip *par derrière*, cu focalizarea externă. Narațiunea este nuanțată și completată de dialog, descriere și chiar monolog, atât în secvența de la începutul operei – monolog adresat –, cât și în pasaje de reflecție și meditație ale eroilor ce trăiesc sentimente puternice (Ionuț, Simion Jder, Ștefan cel Mare). Prin toate atributele sale – monumentalitate, structură arborescentă, personaje puternice, construcție masivă, omnisciență auctorială etc. –, *Frații Jderi* se constituie ca un roman doric de excepție.

Teatrul interbelic

Camil Petrescu

Concepția asupra teatrului

„Pripit și exaltat, cu o rapiditate a minții care nu trece neobservată și cu o întărâtare de a opune *propria* viziune unei viziuni insuficiente, mărturisită anume, Camil Petrescu este cavalerul solitar al literelor românești, în război cu limitele.” (Irina Petraș, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*) Arma sa predilectă este scrisul, definit de el însuși în postfața la volumul *Versuri* din 1957 drept „crâncena înfrigurare lucidă, nevoia intensă și naivă de comunicare ale tânărului puțin căpiat care se ciocnea îndârjit cu întreaga lume”.

Caracterizat de Lovinescu în *Memorii* ca om al piscului „menit de a se răsfăța în propria personalitate”, stăpânit în tot ce face de „luciditate și febră” (George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), „mișcând și gândind în explozii” (Felix Aderca), original promotor al unui „realism interior” (Petru Comarnescu), Camil Petrescu rămâne, oricum, un spirit greu definibil, imposibil de încadrat în tipare. Cu trufia scepticului intelectual, identificabilă la mulți dintre eroii săi, dramaturgul exclamă: „Nu cred decât în personalitatea mea”. Tipul de existență și de cunoaștere camilpetrescian este fin intuit de Mihail Sebastian în *Eseuri. Cronici. Memorial*: „Camil Petrescu nu e un credincios. El nu cunoaște altă ordine decât a conștiinței și altă chemare decât a lucidității”.

Deși întreaga sa operă dovedește aceeași „râvnă de perfecțiune” și aceeași „patimă de documentare”, „teatrul a fost și a rămas pasiunea *maîtresse* a vieții și carierei literare a lui Camil Petrescu”, încât „*La început a fost teatrul* ar putea fi un aforism, egal în semnificație celui biblic, ce s-ar potrivi de minune nu numai autorului dramatic, ci și cronicarului, regizorului, teoreticianului și directorului de teatru, ce Camil Petrescu a fost rând pe rând, cu egală strălucire și mai ales cu aceeași totală dăruire de sine” (Perpessicius, „Camil Petrescu și teatrul”).

Apropierea lui Camil Petrescu de lumea teatrului, în toate componentele sale, s-a realizat printr-o activitate complexă și de durată, începută ca publicist, cronicar dramatic și continuată ca teoretician (*Modalitatea estetică a teatrului*, *Modalitatea*

artistică a teatrului, zeci de articole vizând fenomenul teatral), regizor, director de teatru și, evident, dramaturg. Lucrările și articolele sale teoretice trădează un spirit nestăpânit, reflexiv și interogativ, gata oricând să lupte cu clișeele propriei gândiri, în încercarea de a se raporta permanent la evoluția artei și a filosofiei. În *Modalitatea artistică a teatrului*, lucrare neterminată, și-a propus să lămurească „receptivitatea emotivă a spectatorilor și modurile ei, natura afectelor care se desfășoară pe scenă și procesul creației scenice însuși în motivele lui genetice”, mergând până la o „psihologie a teatrului și spectacolului în genere”.

Dintru început Camil Petrescu a realizat delimitarea teoretică dintre *artă* și *creația artistică*, el considerând că primul termen definește o noțiune abstractă, categorială, care nu ia o formă concretă, pe când creația artistică „există” în mod obiectiv. Opera teatrală reprezintă ea însăși o modalitate de obiectivare a gândirii concrete, o structură simfonică în care sunt implicate și armonizate ca întreg toate modalitățile artistice (text, muzică, dans, mișcare, plastică, etc.), într-o sinteză inefabilă. O primă definiție a teatrului va da Camil Petrescu în *Modalitatea estetică a teatrului*: „Teatrul este un spectacol organizat, adică este o exhibiție al cărei obiect este o întâmplare reproducă în fața unei asistențe numeroase în genere convocate”. În evoluția acestei arte au precumpănit, rând pe rând, textul, viziunea regizorală sau jocul actorilor, așa cum am arătat în capitolul precedent.

Cu toate că în articole Camil Petrescu s-a pronunțat adesea pentru primatul textului în relația cu reprezentarea, atitudinea sa cunoaște infinite nuanțări. El pornește de la ideea că textul scris „apare ca un principiu de economie a experienței, e adică un fenomen cultural în sensul specific al cuvântului”, o necesitate în eterna luptă a teatrului cu caracterul său efemer, pentru că „opera literară, piesa de teatru, tabloul, monumentul, partitura, vor fi judecate temeinic de posteritate. Spectacolul este arta actuală cu deosebire” („Cronică teatrală”, *Lumea*, anul I, nr. 7, 4 noiembrie 1945). Mișcarea, prezența scenică ale actorului conferă infinit mai multă expresivitate spectacolului decât textul în sine, care „nu e niciodată complet, căci el nu e decât șirul gândit și vorbit. Cel mai genial text, cel shakespearian, este lipsit de carnația gestului, de expresia ochilor, de prezența trupului, a mișcării fizice, de tot ceea ce e dat viu în această clipă și în acest loc” („Cronică teatrală”, *Teatrul*, anul II, nr. 1, ianuarie 1957). Deși esențial pentru spectacol, textul nu este suficient, completarea sa trebuind să vină din textul complementar cuprins între paranteze. De aici se naște acel spațiu uriaș de desfășurare a regiei, care umple golurile, pune accentele, nuanțează atitudinile.

„Exigentul critic a spus *nu* teatrului de idei, *nu* teatrului care transpune teorii științifice sau semiștiințifice, *nu* teatrului simbolist, materialist, expresionist. Un singur *da* nedezmăniț de însăși creația sa, pentru teatrul de cunoaștere, un teatru de analiză, de stabilire de raporturi între stările de conștiință, implicit, un teatru despre oameni. Orice om este mai interesant în realitatea lui decât mii de idei” („Cronică teatrală”, *Cetatea literară*, anul I, nr. 1, 19 decembrie 1925). Respingând teatrul de idei, definit drept „o modă care bântuie în lumea intelectualilor”, Camil Petrescu

apreciază că „teatrul nu este și nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni”, deși „oameni e greu să creezi. Până acum nu avem decât doi mari creatori de oameni: Dumnezeu și Shakespeare”.

Jocul ielelor sau fețe ale absolutului în drama de idei

Piesa *Jocul ielelor* constituie baza întregii dramaturgii camilpetresciene, din punct de vedere tematic și caracterologic, ca structură conflictuală și atitudine existențială, precum și ca relație între factorul biologic și reprezentarea lui metafizică, „semnul cel mai concentrat al gândirii lui Camil Petrescu și al posibilităților lui de a reprezenta scenic o dezbatere de idei” (Roxana Sorescu, „Postfață”, în Camil Petrescu, *Jocul ielelor*).

De altfel, geneza dramei se leagă de un element biografic, mărturisit în *Addenda la falsul tratat*: „Greu aș putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierei mele de trudnic într-ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicțiile și mirajele, mă întorceam pe înserate, într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust, cu pumnii strânși de înfrigurare, de la o «bătăie de flori» de la «rondul al doilea» la «șosea». Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrențuite de «bombardamente», se întorceau și ele stârnind curiozitatea pietonilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere și fete cu obrajii aprinși de bătălie aruncau rămășițele coșurilor, garoafe, mărgăritare, bujori... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tânărului de douăzeci și doi de ani putea descifra, din mers, chiar la ora aceea, titlurile știute de altfel pe dinafară despre gigantica măcinare de la Verdun... Înțelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu puțină», că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins din mine însumi autorul dramatic și într-o săptămână, lucrând însetat zi și noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*, care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al *Dreptății sociale*”.

Pornind de la Gelu Ruscanu, protagonistul dramei, Camil Petrescu creează și recrează în toate dramele sale un singur erou al cărui prototip este acesta, „un om care-și riscă viața în fiecă clipă, cu panică, cu aprindere, cu orbire, cu mișcare catastrofică” (Vladimir Streinu, „Camil Petrescu”), „ale cărui trăsături separate și în combinații psihice noi se pot afla și în personalitatea lui Ștefan Gheorghidiu, și în cea a lui Ladima, și la Pietro Gralla, și la Andrei Pietraru, dar și la Robespierre” (Roxana Sorescu, „Postfață”, în Camil Petrescu, *Jocul ielelor*).

Eroii săi au văzut „jocul ielelor”, sunt îmbătați de ideea lucrurilor, „duc în suflet nostalgia bolnavă a absolutului” (Ovid S. Crohmălniceanu, „Camil Petrescu”), așa cum mărturisește metaforic în primul volum de versuri: „...eu,/ Eu am văzut idei” (*Ideea*).

Între aceste coordonate etico-filosofice se proiectează drama din *Jocul ielelor*, al cărei titlu-metaforă trimite la un timp și un spațiu eterne și „are, în esență, o semnificație bivalentă, exprimând concentrat o teză filosofică privind supremația

conștiinței (ideilor) asupra existenței și o antiteză existențială privind eșecul filosofului în viața practică. A vedea *jocul ielelor* înseamnă o aspirație orgolioasă spre cunoașterea esențelor, dar și o dramă a iluzionării în planul aparențelor” (Elena Zaharia-Filipaș, *Retică și semnificație*). Sintagma „jocul ielelor, jocul ideilor” creează un simbol intelectual ce trimite către personaje supuse unui dans fatidic, cu rădăcini în folclorul românesc: „Iele sau Șoimane (sau Vântoase) – personaje feminine fantastice în basmele populare românești, îmbrăcate în alb, deseori amintite în legătură cu Alexandru Macedon; în genere provoacă nenorociri, spre deosebire de zâne. Locuiesc, după credința populară, în văzduh, prin păduri, la marginea apelor și prin văi și ademenesc oamenii cu frumusețea lor” (Gheorghe Lăzărescu, *Dicționar de mitologie*). O alegorie pornind de la semnificația ielelor creează și Penciucescu, unul din personajele secundare ale dramei: „Cine a văzut ielele devine neom... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rău, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Așa sunt ielele: pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori...”.

Tema piesei capătă contur prin înlănțuirea mai multor motive, dintre care le amintim pe cele principale: motivul raportului dintre Tată și Fiu, al raportului dintre eul de suprafață și cel de adâncime, al relației ins-alteritate, al adaptării/inadaptării la mediul social, al presiunii istoriei, al căutării identității, al metamorfozei, al măștii tragice, al sacrificiului (al jertfei tragice), al dublului etc.

Subiectul îl are în centru pe Gelu Ruscanu, un intelectual aristocrat ce renunță la statutul său privilegiat din punct de vedere social și aderă la cauza muncitorimii, devenind partizanul ideilor de dreptate socială și egalitate. Așa se explică și numele ziarului socialist pe care îl conduce: *Dreptatea socială*. Timpul acțiunii este anul 1914, înainte de izbucnirea primului război mondial, iar spațiul trimite către un București agitat, o lume a contrastelor sociale, a luxului și a mizeriei, a opulenței și a foamei.

Structurată în trei acte ce sunt dispuse în 12 tablouri, piesa dezvoltă o acțiune tensionată și dinamică, antrenând relativ multe personaje. Fiind în posesia unei scrisori de la fosta sa iubită, Maria Sinești, din care rezultă că soțul acesteia, Șerban Saru-Sinești, ministru al Justiției, a săvârșit în trecut o crimă pentru a trage foloase imediate, Gelu Ruscanu amenință de câteva zile cu publicarea acesteia, pentru a-l trimite pe Sinești „în boxa acuzaților”. Intervin însă diverși factori, care, conjugați, duc la amânarea publicării scrisorii incriminatoare. Alexandru Paleologu consideră această intrigă neverosimilă și nedemnă de personajele aristocrate ce compun jocul dramatic, atâta vreme cât se apelează la subterfugii, șantaj, amânare și chiar crimă, pentru a se obține efecte imediate.

Amânarea se dovedește a fi un truc de retorică dramatică, un pretext scenic care va dinamiza în continuare acțiunea piesei, un „mecanism dramatic” pur justificabil din punct de vedere estetic (nu și etic!) și foarte productiv (aceeași scrisoare de

amor niciodată publicată constituie și intriga comediei *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale).

Ruscanu este vizitat, rând pe rând, de mai multe persoane care vor să-l convingă, fiecare în parte și cu argumente diferite, că o asemenea campanie este periculoasă și inutilă, cu efecte devastatoare, de necontrolat, asupra tuturor persoanelor pe care le iubește și le respectă. Prima scenă importantă în acest sens este întâlnirea dintre Gelu Ruscanu și Irena Ruscanu, mătușa care l-a crescut ca o mamă. Aceasta invocă amintirea și imaginea lui Grigore Ruscanu, tatăl lui Gelu, față de care personajul are o datorie etică și afectivă. Află în această împrejurare că Sinești l-a ajutat în trecut pe tatăl său, acoperindu-l financiar și moral în momentul în care acesta delapidase o sumă importantă de bani pentru a-și plăti datoriile făcute la cărți. Sinești posedă, totodată, și scrisoarea lui Grigore Ruscanu, prin care acesta îi cerea colaboratorului său să ia bani din depozitul statului. Dialogul este formal, rece și crispat, cei doi protagoniști aflându-se în postura unor rivali. Eroul rămâne „copleșit”, „pustiit”, „un măr bătut de grindină”, care greu își va putea reveni după ce află că idolul său a făcut greșeli atât de omenești. Revoltat și dezgustat, își ascute mânia și vrea să continue campania începută.

Confruntare ideatică Ruscanu-Praida din actul al III-lea reprezintă scheletul etico-filosofic al întregii piese, deoarece ei doi sunt apărători ai unor lumi și ai unor concepții de viață diferite, opuse chiar. Pentru Gelu, dreptatea este absolută, suficientă sieși, plasându-se deasupra socialului, politicului, umanului, o idee, o monadă care nu trebuie nici demonstrată, nici negociată. Pentru Praida, care gândește în spiritul materialismului dialectic, dreptatea este o „cauză” care capătă concretețe în funcție de circumstanțele istorice și social-politice. De ea trebuie să se bucure cei care muncesc, în formele bunăstării materiale, ale echității sociale și ale adevărului: „...este drept numai tot ce slujește cauza pentru care luptăm... cauza muncitorească... Numai cauza e mare”. Deși ferm și integru în opiniile sale, Praida nu-i cere lui Gelu, așa cum fac toți ceilalți, o relativizare a criteriilor dreptății.

O altă scenă-cheie a piesei este întâlnirea dintre Gelu Ruscanu și Șerban Saru-Sinești. Ministrul Justiției vine din proprie inițiativă în redacția *Dreptății sociale*, pentru a-l determina pe Ruscanu să înceteze campania împotriva sa. Cu un statut social și profesional de neatacat, temut și respectat ca avocat, inteligent și puternic, Sinești este un interlocutor pe măsura eroului, pe care ajunge chiar să-l domine în câteva rânduri prin fermitatea atitudinii, analiza lucidă a evenimentelor și arta de a descoperi punctele vulnerabile ale adversarului. Argumentele pe baza cărora conduce discuția și îl acuză pe Ruscanu sunt de o logică impecabilă: trăind el însuși în imoralitate, atunci când era amantul soției sale, Ruscanu nu are autoritatea să le dea acum lecții altora; un bărbat de onoare nu-și poate expune viața intimă în public și nu are dreptul să distrugă imaginea și integritatea unei femei de dragul ambițiilor personale; o scrisoare a unei femei labile din punct de vedere emoțional nu poate constitui o probă juridică. Atacurile reciproce încetează în momentul în care în discuție intervine umbra unui om pe care amândoi l-au venerat – Grigore Ruscanu. Amestec de sublim

și tragic, de fanatism și inteligență rece, tatăl lui Gelu este cel care îi unește inevitabil pe amândoi. Sinești își dovedește noblețea nefolosind ca armă a șantajului scrisoarea compromițătoare, iar Gelu are, în sfârșit, revelația superiorității tatălui său în momentul în care află că nu a murit într-un accident, ci s-a sinucis.

Venirea Mariei Sinești, iubita de altădată, nu schimbă cu nimic traiectoria personajului. Femeia pe care o iubise cu patimă este acum pentru el o necunoscută, o străină cu care nu mai poate rezona afectiv și mental. Întâlnirea se produce prea târziu ca să mai aibă vreun efect asupra personajului. Maria este și ea o halucinantă, o exaltată care își trăiește prezentul deprimant cu gândul la trecut. De aceea, singurul lucru care o interesează acum este dacă Gelu a iubit-o cu adevărat.

Temele camilpetresciene – iubita de altădată, obsesia perfecțiunii, căutarea unui model, femeia nedemnă, complexul bărbatului, conflictul real-ideal, iubirea-idee, moartea-scăpare, proiecția în social etc. – sunt astfel bine reprezentate și nuanțate în *Jocul ielelor*, dobândind accente specifice intrigii propuse de autor.

Apelând la tehnica *mise en abyme*, autorul oferă de la început două soluții de evoluție a conflictului: un posibil scenariu este sugerat de articolele despre Calmette, în care este relatată uciderea acestuia de către amanta sa, deoarece publicase scrisorile ei, în care îi dezvăluise secrete din viața soțului ei, ministru al Justiției; un al doilea scenariu, care va fi, de altfel, și urmat, sugerează sinuciderea personajului, așa cum se întâmplase și cu tatăl său. În virtutea acestui paralelism, drama personajului este oscilantă, lăsând loc oricărui deznodământ.

Personajul principal, Gelu Ruscanu, ca toți eroii lui Camil Petrescu, este condamnat la eșecul tuturor acțiunilor sale în plan social; tragedia lui se naște din contradicția dintre apriorismul conceptual și actul efectiv, totul pe fondul unui imens orgoliu, așa cum subliniază personajul-reflector al textului, Praidă: „A avut trufia să judece totul... Era prea inteligent ca să accepte lumea asta așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat...”.

Dreptatea pentru care luptă el este anistorică, amorală și inumană, emanată de principiul absolut primordial, de Dumnezeu însuși. Paradoxal, aplicarea ei ar duce la un lung șir de nedreptăți, astfel încât mintea personajului este măcinată de întrebări, de antinomii insolubile, de natură conceptuală, etică, afectivă, socială. Raportarea permanentă la absolut ia, în text, forma aforismelor – „O iubire care nu este eternă nu este nimic”, „Dreptatea este pentru toate timpurile”, „Iubirea e un tot sau nu e nimic” – sau a interogațiilor retorice: „Mai merită viața asta trăită, dacă totul ți se dă atât de cârpit și de îndoielnic?”. Moartea sa apare ca un deznodământ firesc după o viață gândită matematic, o soluție inevitabilă, dar și dorită de erou.

„Gelu nu este un învins: ar fi fost învins dacă ar fi continuat să trăiască, dar moartea sa este moartea cauzei sale.” (Marian Popa) Liviu Călin însă vede moartea lui astfel: „...posibilitatea de a comunica însă cu absolutul e himerică și eroul cade înfrânt, amintind deșarta cutezanță mitologică a lui Icar” (*Camil Petrescu în oglinzi paralele*).

Din punct de vedere politic, Ruscanu trăiește contradicția dintre justiția absolută și dreptatea socială. Prima, concepută ca idealitate și model teoretic, depășește posibilitățile de punere în practică și chiar voința colectivităților umane de a o înfăptui. Ca director de ziar socialist, Gelu Ruscanu trebuie să admită o politică de partid ce recurge frecvent la compromisuri. Când se pune problema optării între demascarea lui Sinești și eliberarea lui Petre Boruga, Gelu alege prima variantă, însă Praidă și întregul Comitet îi impun a doua soluție. Eroul nu află calea de conciliere în spirit a antinomiei dintre gnoseologie și politică. Antinomiile etice, cu ascendență în teatrul lui Henrik Ibsen, îndrăgit de Camil Petrescu, vizează, în principiu, raportul dintre adevăr și neadevăr, pe de o parte, și problema cavalerismului în iubire, pe de altă parte. Ruscanu asistă la minciuni caritabile, spuse în scopuri umanitare – pentru a menaja echilibrul psihic fragil al lui Boruga pe fondul unei sănătăți fizice extrem de precare –, sacrificându-se astfel sinceritatea în interiorul cuplului (a unui fost cuplu) și, până la urmă, adevărul (soția lui Boruga își părăsise soțul aflat în închisoare pentru un alt bărbat, însă era insistent rugată de Praidă să joace comedia fidelității, pentru a-i da speranță acestuia și a-l determina să lupte cu boala).

Dragostea capătă și ea stigmatul absolutului („O iubire adevărată înseamnă că nu poți gândi contrar ei ...”, „Doi inși care se iubesc cu adevărat nu mai sunt oameni”), pentru că „ultralucidul iubește cu conștiința, nu cu inima” (Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*).

Contradicțiile familiale se nasc din datoria de onoare, crede Irena Ruscanu, pe care Gelu o are față de Sinești și care nu poate fi încălcată din spirit de loialitate reciprocă. Tatăl lui Gelu, avocat renumit, spirit superior, de o inteligență și o cultură scilicitoare, nu s-a putut adapta regulilor politicianismului din epocă, eșuând în jocurile de noroc și într-o patimă morbidă pentru o actriță mediocră, Nora, care l-a transformat într-o ruină materială și sentimentală.

Tragedia lui Gelu Ruscanu, amplificată, într-un fel și de cea a tatălui (pentru că, așa cum însuși constată, „lucrurile se nasc și mor unele în miezul celorlalte”) și generată, finalmente, de dezacordul dintre conștiință și acțiune, dintre teorie și practică are, subtextual, un rol etic. Este drama confruntării istoricului cu anistoricul, a faptelor cu principiile, a prezentului cu trecutul, a individualității cu colectivitatea, a concretului cu abstractului. Sensul procustian al dramei este evident: „Toată drama este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră...”. Gelu nu vede lucruri, ca toți oamenii, ci idei. De aceea Ruscanu poate să exclame sentențios: „Legile pe care le știți și dreptatea aceea sunt după chipul și asemănare d-voastră... sunt omenești... noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși... Legea asta este în noi... Dreptatea asta nu are privilegiați” sau „Dreptatea este deasupra noastră și e una pentru toată lumea și pentru toate timpurile” sau „Cum ar putea să fie dreptatea dacă nu absolută?” sau „Legile juridice sunt făcute de oameni, deci nu sunt legi adevărate”.

Comparându-l pe Gelu Ruscanu cu alți eroi ai lui Camil Petrescu, îi intuim și mai exact spiritul. I se opune, am putea spune, Danton, un „om al concretului, cu o

umanitate ce îmbracă forme grandioase, dar poate reveni apoi automat la preocupările mărunte și la micile satisfacții domestice. Dacă Ruscanu încearcă să împace, utopic, revendicările populare prin apeluri la dreptatea absolută, Danton, dimpotrivă, recurge la clemență, la adaptare, la teza că in Justiția e inerentă vieții. Astfel, Marian Popa îl vede în Ruscanu pe Saint-Just, executorul lui Danton. Opus lui Gelu este, de asemenea, Sinești, și el un „suflet tare”, dar prin „modelarea pe existența pragmatică, fără niciun principiu sau care și-a făcut din in Justiția efecace singurul principiu și din putere idealul suprem”.

Între cei doi se află Maria Sinești, cu un rol ambiguu, care ilustrează totuși eternul feminin, insondabil, misterios și neprevăzut; capabilă de emoții puternice, de sacrificii pentru iubire, dar și inconsecventă și nehotărâtă, trăiește și ea, oarecum, sentimentul vidului existențial, mai ales după ce pierde bărbatul iubit și abdică de la ideea de familie. Ea corespunde oarecum tipului „femeii fatale” ce degajă o atracție irezistibilă în jur, dar este nefericită ca ființă, contradictorie, blestemată să sufere și să-i împingă și pe alții la suferință. Praidă este omul rațional, activistul cu experiență, echilibrat și pragmatic, pentru care dreptatea este relativă, condiționată, și nu absolută, iar Penciucescu reprezintă cinismul practic, jucând rolul *raisonneur*-ului.

Cele trei acte ale piesei sunt scrise într-un stil nervos, nuanțat până la ultima consecință, un stil de o superioară ținută literară (Perpessicius, „Camil Petrescu și teatrul”). Ca și în roman, Camil Petrescu se dovedește un fin analist, așa cum demonstrează parantezele ample, ce formează un text paralel, dens, absolut util, crede dramaturgul, pentru proiecția spectaculară a piesei. „Autorul își presară piesele cu note pentru actori și pentru regizori, cu ideea că cea mai mică greșală de gest și de intonație distruge drama.” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

La nivelul tehnicii teatrale, Camil Petrescu se dovedește, de asemenea, un inovator. Un procedeu des întâlnit este *așteptarea*, care duce la crearea suspansului pentru receptor și declanșează stări de tensiune, de incertitudine și speranță, de neliniște și echivoc, de tatonare și dezvăluire treptată a unor sentimente și intenții în rândul personajelor, cum este amânarea permanentă a publicării scrisorii incriminatoare (motivul „obiectului delict”). Un alt procedeu, înrudit cu așteptarea, este *tergiversarea*, care cumulează sugestii dramatice contradictorii: clarificarea cu întârziere a unei situații-limită, interogația prelungită, accentuarea curiozității, situații echivoce, insinuări sau valori subtextuale ale dialogului și monologului etc. *Flashbackul*, tehnică împrumutată din roman, este prezent în rememorarea fragmentată a relației protagonistului cu Maria, precum și în rețrăirea unor scene din copilărie. Prin tehnica *ogindirii* dramaturgul proiectează, simultan, două drame aproape identice în substanța lor, a lui Gelu și a tatălui său, Grigore Ruscanu, realizând și un scenariu adecvat, în care cei doi apar simultan în fața spectatorului, în actul al III-lea. Alte inovații scenice constau în segmentarea acțiunii în tablouri rapide, personificarea conștiinței personajelor, scenele mute, contrapunctul (privirea se deplasează, alternativ și contrapunctic, între redacția *Dreptății sociale*, dormitorul Mariei Sinești, biroul

lui Șerban Saru-Sinești, închisoarea în care se află Petre Boruga etc.). Marian Popa consideră chiar că „prin Camil apar în teatrul nostru unele scheme cinematografice”, *Jocul ielelor* fiind „un montaj de tablouri tipic filmate” (de altfel, piesa a și fost ecranizată pentru televiziune).

Concepția lui Camil Petrescu asupra autorului dramatic, expusă în articole teoretice și aplicată în drame, îi conferă acestuia drepturi depline nu numai asupra textului, ci și asupra reprezentării. De aceea, piesele sale au fost puțin jucate pe scenă – altele deloc –, el intrând mereu în conflict cu directorii de teatre și cu regizorii. Prin densitatea și natura didascalilor, piesa lui Camil Petrescu pare a fi destinată în primul rând lecturii, dramaturgul încercând „să exprime în planul concret al spațiului scenei mutațiile de ordin lăuntric ale unei conștiințe, deci o lume ideală, abstractă” (Elena Zaharia-Filipaș, *Retorică și semnificație*), „literaturizând” astfel textul. Multe din indicațiile dintre paranteze sunt imposibil de pus în scenă, însă, cum arată și G. Călinescu, au o puternică relevanță în caracterizarea eroilor și în conturarea stărilor de spirit.

Concluzionând, putem accepta opinia lui Ovid S. Crohmălniceanu, drept argumentație, că opera lui Camil Petrescu, cea artistică, dar și cea teoretică, reprezintă, „după Caragiale, cea mai însemnată contribuție din literatura noastră dramatică” („Camil Petrescu”).

Lucian Blaga

Concepția asupra teatrului

O viziune nouă, inedită, dar totodată impregnată de modele străvechi, arhetipale aduce în dramaturgia românească interbelică Lucian Blaga, care „se ridică deasupra contemporanilor autohtoni și se așază alături de Camil Petrescu, singurul dramaturg interbelic cu care prezintă afinități structurale” (Ion Bălu, *Lucian Blaga*). Ca și Camil Petrescu, Blaga mută conflictul dramatic din exteriorul evenimentelor în interiorul personajelor, al conștiinței, dezvoltă structuri ideatice complexe, sintetizând sensuri general umane, regândește condiția scenică a pieselor, integrând dramaticul în contextul mai amplu al filosofiei, poeziei, mitologiei.

Modern în concepție și în prezentarea scenică, hrănit din substanța mitului și a tragicului, complicat printr-o redimensionare filosofică a discursului, teatrul lui Blaga poate fi considerat o sinteză a tradiției cu modernitatea, într-o reinterpretare și o revalorizare originală. Sursele de inspirație, temele și motivele ce constituie scheletul pieselor se circumscriu istoriei naționale, religiei și mitologiei autohtone și străine, într-un proces profund de transsubstanțializare. Credințele ancestrale, plâsmuirile mitice, practicile magice populare, eresurile și ritualurile, ceremonialurile stranie, etc. sunt topite în substanța dramatică. Ele constituie elemente de geneză a pieselor și asigură, în același timp, o atmosferă specifică a derulării conflictului dramatic, autorul introducând și modificări substanțiale, determinate de propria viziune artistică.

Astfel, „în ciuda diversității subiectelor, toate dramele construite pe un substrat mitic comunică între ele prin tainice legături interioare” (Ion Bălu, *Lucian Blaga*).

Se naște astfel un adevărat *mit dramatic*, după ce luase ființă și un *mit poetic*. Sensul acestui mit dramatic modern are la bază conflictul omului cu lumea exterioară, ca dramă a acțiunii, „având ca fundal teatral ritul – spectacol arhaic” (Eugen Todoran, *Lucian Blaga, mitul dramatic*). Acest mit dramatic blagian stă sub semnul dublu al teatrului de idei și al teatrului poetic, situându-se între poezie și filosofie. Nivelul de suprafață, cel al expresiei artistice, ar aparține, să zicem, poeziei, după cum cel de adâncime trimite către filosofie.

Piese de teatru ale lui Blaga nu aduc în fața spectatorului situații gratuite sau personaje banale, ci dezvoltă o problemă am spune gravă, care vizează dimensiunile ființei și raporturile sale cu valorile, atâta vreme cât tragicul se naște numai în vecinătatea valorilor și a relațiilor dintre ele, iar „creația este singurul surâs al tragediei noastre” (Lucian Blaga, *Din duhul eresului*). Omul blagian este pus în situația de a da răspuns unor întrebări fără răspuns, de a oferi soluții unor situații-limită, de unde și „căderea” într-o transcendență tragică.

Miturile ce constituie fundamentul dramaturgiei blagiene și determină evoluția personajelor și a subiectului în forme inedite, singulare în literatura noastră sunt mitul cosmogonic (original, al genezei), mitul potopului, mitul creației, mitul escatologic, mitul celui alt tărâm, mitul nașterii unei noi religii, mitul erotic. Modelul mitic blagian este configurat de „noul stil” al dramaturgiei, aflat sub influență expresionistă, astfel încât mitul apare complicat de conflictele interioare ale personajelor, de sentimentul disperării ontologice, de îndoiala gândului, de dilemele inerente insului modern, îndepărtat prin natura istoriei de vârstele originare.

Tragicul reprezintă o altă coordonată fundamentală a dramaturgiei blagiene, după ce autorul a fost numit și „poet tragic”. Două tipuri de tragic sunt ipostaziate în dramaturgia blagiană: tragicul creației și tragicul cunoașterii.

Tema fundamentală a dramaturgiei blagiene este și cea a poeziei, deși cele două genuri o îmbracă în forme specifice: sensul ontologic al ființei umane în relațiile sale cu sine însuși, cu creația, cu societatea, cu divinitatea, cu lumea. Nuanțând, putem identifica mai multe categorii de teme, unele „teme creștine, care constituie acel fond sacral, comunitar, al ordinii din care are loc ruptura tragică” (Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*), după cum urmează: teme *sacre* sau *liturgice*, care trimit spre ceremonii religioase, apocrife, păgâne, spre erezie, revoltă, panteism etc. (*Tulburarea apelor, Zamolxe*); teme *bogomile*, adică variante ale temei maniheiste a forțelor Răului și Binelui care coexistă în lume (*Tulburarea apelor, Meșterul Manole*); tema *operei* sau a acțiunii împlinite, *fapta*, aproape omniprezentă, dacă avem în vedere că toate personajele semnificative din teatrul lui Blaga sunt mâinate de un resort psihologic spre a construi, a înălța o operă sau a termina, a desăvârși un lucru sau o acțiune (*Tulburarea apelor, Daria, Ivanca, Meșterul Manole, Arca lui Noe*); tema *eroului* sau a *creatorului*, în diversele sale ipostaze: de ales al divinității în *Arca lui Noe*, de profet al unei noi religii în *Zamolxe*, de creator anonim cu patima

pentru frumos în *Meșterul Manole*, de eretic obsedat de ideea înălțării omului în *Tulburarea apelor*, de erou înfăptuitor de istorie în *Avram Iancu*, de poet iluminat de idealuri sociale în *Anton Pann*; tema femeii mântuitoare, izbăvitoare a „nebuniei” bărbatului (*Tulburarea apelor*, *Meșterul Manole*, *Ivanca*, *Cruciada copiilor*, *Arca lui Noe*).

Dintre acestea se distinge ca esențială pentru orizontul estetic blagian tema creației și a creatorului, conturată explicit în drama *Meșterul Manole*, dar prezentă și în celelalte piese, atâta vreme cât autorul „înfățișează destinul creator al omului în condițiile istorice ale vieții sale” (Constantin Ciopraga).

Meșterul Manole sau teatrul modern ca sinteză a mitului cu tragicul

Mai mult decât oricare dintre piesele sale, *Meșterul Manole* este mărturia devenirii, a căutărilor, a idealurilor și a angoaselor eului blagian, iar personajul este vocea cu care autorul se identifică întru totul, „se privește în Manole ca într-o oglindă”, așa cum mărturisește implicit într-o scrisoare adresată poetului Emil Isac: „...îmi pare bine că piesa ți-a plăcut. Acum pot să-ți spun și eu: mi-am pus tot sufletul în ea și m-a costat grozav de mult zbucium”. La fel ca Eminescu, care nota pe marginea manuscrisului *Luceafărului* că geniul este condamnat la nefericire, Blaga consideră că permanent creatorul autentic este urmărit de nenoroc, este un tragic nefericit, deoarece creativitatea de excepție, arta adevărată, cere adesea „negrăite jertfe: ea ucide și devastează”, „creația își are pârjolul ei” („Geneza metaforei și sensul culturii”).

Creatorul, în viziunea lui Blaga, este o ființă demonică, idee prezentă și la Goethe, unul din modelele sale, în *Poezie și adevăr*, unde creatori de geniu precum Rafael, Shakespeare, Mozart, Byron, Rimbaud, Verlaine, Gauguin sau Van Gogh sunt considerați „ființe demonice”. Modelul poate fi anticul *daimonion* platonician, în care cei din vechime identificau divinul, transcendența, dar și lumina interioară declanșând creativitatea. Ideea o găsim și la Eminescu în *Înger și demon*, *Mureșanu*, *Demonism*, *Luceafărul*, la Lermontov în *Demonul*, la Dostoievski în *Demonii* și chiar la Sadoveanu în *Demonul tinereții*.

Deși tema jertfei pentru creație o întâlnim și la alți autori dramatici (Octavian Goga, *Meșterul Manole*; Adrian Maniu, *Meșterul*; Nicolae Iorga, *Zidirea mănăstirii din Argeș*; Victor Eftimiu, *Legenda Meșterului Manole* etc.), putem considera că drama lui Blaga este singulară în literatura română, datorită problematicii complexe pe care o dezvoltă dincolo de textul genezic, redimensionării expresioniste a dramei creatorului, țesăturii ingenioase de mituri, simboluri și teme filosofice care o compun, ca și originalității construcției dramatice și a elementelor paratextuale încorporate.

Pornind de la o realitate istorică incertă, cea a zidirii mănăstirii de la Curtea de Argeș, această temă de „vechime geologică” (Lucian Blaga) este prezentă și la alte popoare, în creații populare proprii, fiind consemnată în Asia și Africa, în Israel și Fenicia, în Cartagina și vechea Romă. Jertfa nu este cerută însă neapărat de ridicarea unei mănăstiri, cum se întâmplă la noi, ci de construcția unui pod (în variantele

bulgărești, grecești, macedonene) sau a unei cetăți (în variantele sârbești, albaneze, maghiare).

În „Perspectiva sofianică” din eseul filosofic *Spațiul mioritic*, Blaga aprecia că „numai poporul român a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o subliniere *sofianică* a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime”. *Sofianicul* („înțelepciunea divină”) reprezintă convingerea spiritului ortodox că transcendentul se revelează în om din proprie inițiativă, artistul fiind un mesager, „un receptacul al unei transcendente coborâtoare”, ce i-a dat vocația unică de a le oferi modele oamenilor. Artistul este dotat cu o capacitate spirituală aproape divină, cerându-i omului din el să se autodepășească, să-și epuizeze până la jertfă forțele creatoare, să îndure suferința purificatoare (prin care „până la urmă multe se mai pot desăvârși”). Specificul versiunii românești vine din deplasarea accentului de la „victimă” la creator, aducând în prim-plan zbuciumul, neliniștea, vina și căderea tragică ale meșterului, așa cum subliniază și Dumitru Caracostea: „Nu mistica morții și nici dăinuirea superstiției, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcțional expresia românească” (*Poezia tradițională română*). Se creează astfel „un mit al miturilor”, cel estetic, în centrul căruia se află omul cu vocația și, totodată, damnarea lui de creator, în drumul spre împlinirea unui ideal ce-i depășește conștiința și puterea de a se opune chemării înaltului.

Geneza operei este așadar adâncă și ramificată. Piesa lui Blaga, publicată în 1927 la Sibiu și reprezentată în 1929 pe scena Teatrului Național din București, este o dramă de idei despre condiția tragică a artistului cuprins de patima zămislirii, ce potențează și sublimează sensurile baladei populare culese și publicate de Vasile Alecsandri în 1852. Blaga reinterpretează „cunoscuta tragedie a lui Manole. (...) Reluând-o pe coordonate abisale și menținând-o în clarobscur, Blaga insistă pe ceea ce s-ar numi mitul creatorului – cu motivația că orice mare creație crește din pasiune imoderată” (Constantin Ciopraga). Poem dramatic născut printr-o reconsiderare lirico-filosofică a unui tipar mitic și comportamental de o valoare exemplară pentru existența spirituală a poporului român, *Meșterul Manole* a fost redactat în două variante succesive, în 1926, iar în anul următor i-a fost dedicată marelui filolog Sextil Pușcariu („iubitorului de știință și legendă”).

Piesa lui Blaga exploatează latențele dramatice ale baladei cu subiect legendar *Monastirea Argeșului*, dar nu-i urmează firul epic decât parțial. Rămâne ideea nedreptății și a egoismului ctitorului, care valorifică, de fapt, concepția potrivit căreia la baza oricărei întemeieri stă o injustiție ce trebuie mereu plătită (idee dezvoltată de Platon în dialogul *Cratylus*). Binele estetic, căutat de Manole până la sacrificiul total, absoarbe în realizarea lui un rău – omorul sacrificial – cu care omul superior nu se împacă până la sfârșit. Bucuria contemplației o vor încerca destinatarii operei arhitecturale, pe când tristețea și remușcarea rămân atribute ale creatorului, situație tipică dramelor expresioniste, unde numai protagonistul contează, celelalte personaje neindividualizându-se și fiind proiecții ale conștiinței acestuia.

Compoziția dramei ilustrează mutațiile operate de Blaga pe trunchiul străvechiului scenariu mitico-ritualic. Acțiunea este plasată, simbolic, într-un „timp mitic românesc”, timp ritualic, „pe Argeș în jos”, în aspațialitate și atemporalitate, asigurându-se astfel un fundal arhaic grandios, vag și misterios, o atmosferă de legendă, magie și mit care să justifice prăbușirea în „irațional” de mai târziu, dar refăcându-se simbolic și etnogeneza poporului român.

Dramaturgul a eludat, în mod voit, partea corespunzătoare epic celei dintâi a baladei populare, deoarece primul act corespunde deja subiectului părții a doua a creației folclorice. Accentul dramatic este pus pe efortul îndelungat și sisific al meșterilor, care se simt blestemați de forțe demonice și care nu pot construi biserica, deși au schimbat de câteva ori locul amplasării ei.

În devenirea subiectului, *expozițiunea* cuprinde motivul surpării zidurilor, plasând dintru început în centrul discursului dramatic figura creatorului, revenindu-se apoi și la evenimentele anterioare, consemnate de baladă, precum alegerea locului, motivul zidului părăsit, practicile mitico-magice legate de cultul morții. Manole, meșter zidar, și tovarășii săi construiesc o mănăstire pe cheltuiala și spre gloria domnului, însă nu porunca domnească îl determină pe Manole să o ridice, ci o poruncă interioară, dictată de o forță immanentă. Munca lor nu se poate împlini, întrucât ceea ce construiesc ziua se surpă noaptea (motivul surpării zidurilor). De șapte ani întregi (cifră fatidică, simbolizând cele șapte zile ale Genezei), „puteri nebotezate și fără nume” nu încetează să intervină pentru a zădărnici împlinirea acestei opere.

Epuizați fizic și moral, temători pentru răspunderea asumată în fața domnitorului, ei tot nu sunt în stare să găsească dezlegarea misterioasei prăbușiri a zidurilor. Așa cum le-a reproșat Manole ulterior, constructorii nu se dovediseră decât niște simpli executanți ai planurilor sale, incapabili de generozitate ori de sacrificiu pentru izbânda creației: „Dar făcut-am oare, în afară de muncă, o jertfă – o singură jertfă, smulsă din viața noastră, pentru zid? ...”. Meșterul este disperat și exclamă, asemenea lui Iisus pe cruce: „Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?”. Obosit să caute răspunsuri raționale la provocările iraționalului, resemnat să mai măsoare cu „sfoara cu plumb” adâncimile insondabile ale sorții, Manole meditează interogativ: „Povara bisericilor și-o ține pretutindeni cu umilință pământul. Grea este țara de lăcașuri sfinte. De lemn sau de piatră, ele stau neclintite cum e carul cel mare deasupra furtunei. Numai pentru minunea mea nu se găsesc var destul de tare s-o lege și piatră necuprinsă de blestem s-o sprijinească sub ceruri”.

Surparea zidurilor este sinonimă, consideră Mircea Eliade, cu fragmentarea și distrugerea unității cosmice a lumii sub imperiul forțelor nefaste ale întunericului. Cel chemat să refacă, prin creație și ritual, această ordine a universului este Manole, prototipul creatorului, replică în variantă omenească a Demiurgului. El nu își asumă transcendentul în mod tradițional, prin venerație și rugăciune, ci consideră, aproape luciferic, că omul poate crea singur, fără ajutor divin, prin puterea minții și a talentului său, săvârșind, astfel, o erezie născută din nesupunere, pentru care va fi pedepsit implicit. Blaga transfigurează ideea că „ceea ce face omul are sorți de

izbândă numai întrucât imită ceva ce a făcut divinitatea”, pentru că „divinitatea creează arhetipal” (Mircea Eliade, „Comentarii la legenda Meșterului Manole”).

Intriga se conturează prin avansarea ipotezei jertfei de către starețul Bogumil, prefigurându-se astfel motivul fundamental al textului, cel al sacrificiului unei ființe omenești. În baladă, ideea jertfei îi este transmisă lui Manole în vis, sub forma unei „șoapte de sus”, adevărată voce divină, care-i anula artistului voința proprie, transformându-l într-o adevărată jucărie a sorții. Dacă în textul baladesc Manole accepta și le împărtășea tovarășilor săi visul premonitoriu, în piesă meșterul refuză mulți ani ideea sacrificiului, susținând că este împotriva preceptelor creștine: „A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi. Și alt fulger de-atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile”.

Ideea jertfei este dezbătută de Blaga din patru perspective diferite. Pentru starețul Bogumil, jertfa este circumscrisă dogmei, fiind „magie albă” ce se opune rațiunii („Și dacă într-o veșnicie bunul Dumnezeu și crâncenul Satanail sunt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare, că nu știi când e unul și când e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt”). Demonicul este – în estetica expresionistă – o categorie a lăuntricului, marcând puterea instinctuală, capricioasă și tiranică a creației. Bogumil îi cere lui Manole să creadă fără a cerceta, deoarece credințele și ritualurile străvechi „noi, oamenii, le ducem cu noi din întunecime de veac”. Pentru Găman, jertfa este cerută de stihiiile originare, malefice și el o consideră „magie neagră”. Om sărac cu duhul, dar blând și generos din punct de vedere sufletească, el se oferă pe sine ca jertfă: „Manole, sunt mai bătrân decât... Manole, iar de sfârșit nu sunt departe. Meștere, biserica ta, mă vreau clădit în ea, eu...”. Manole consideră ambele soluții iraționale și, deocamdată, respinge jertfa: „Jertfa aceasta de neînchipuit – cine o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge, din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor”; „Nici magie albă nu fac, nici magie neagră, împotriva cugetului, ochiul se mai bizuie încă... pe măsurători”.

Pentru Mira, jertfa este nu numai illogică, ci și inutilă, putând fi cu ușurință înlocuită, crede ea, de bucuria muncii și fericirea de a trăi, de joc, chiot și iubire: „Vezi ce bine mă țin și nu sunt nici de var, nici de cărămidă. Seninătate – când sunt între voi! Și puțină lumină! Să se ridice sprâncenele! Inimă mai ușoară!”.

Desfășurarea acțiunii amplifică dramatismul trăirilor prin motivul jurământului. Zidarii, protestând împotriva dificultăților, vor să-l părăsească pe conducătorul lor, susținând că nu mai rezistă trudei epuizante. Îngrijorat că va rămâne singur în fața zidurilor neisprăvite, Manole îi oprește, acceptând, finalmente, jertfa și promițând că va fi zidită soția, fiica sau nora care va ajunge prima la mănăstire în dimineața următoare. În toate variantele baladesti, femeia jertfită urmează să fie mamă, explicația venind din faptul că tradiția cere, pentru durabilitatea unei înfăptuiri, un transfer de viață cu disponibilități încă neconsumate, o viață potențială care să asigure viabilitatea construcției. Femeia trebuie să treacă în corpul bisericii, păstrând neatins ceea ce condiția ei are primordial, darul zămislirii.

Jertfa este un ritual de sorginte arhaică, păgână chiar, așa cum afirmă Mircea Eliade vorbind despre „simbolismul cosmologic și paradisiac al Mănăstirii”, dar și

despre „elementele culturale pre-indo-europene și europene și paleo-indo-europene”, despre „universul spiritual originar” („Comentarii la legenda Meșterului Manole”). Este un gest ritual „care are funcția de a recrea ordinea cosmică, el este repetarea unui gest originar, arhetipic; ca atare, el înseamnă o suspendare a timpului, a scurgerii, o revenire la «timpul dintâi». Timpul ritual este un «anti-timp», el este *tot-dea-u-na*” (Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*).

În popor, se răspândise deja vestea că meșterii voiau să sacrifice o viață de om pentru reușita lor profesională. De aceea, Mira vine cea dintâi în dimineața următoare, ca să împiedice crima: „Meștere, aici vreți să jertfiți un om pentru ziduri... El v-a îndemnat la rău. E o crudă nebunie...”. Paradoxul existențial este că va fi sacrificată chiar ființa care a vrut, cu orice preț, să împiedice jertfa și, luptând pentru păstrarea vieții, tocmai ea se va îndrepta către moarte.

Jertfa amplifică, prin ritual, dimensiunea tragică a dramei. „Orice acțiune tragică e în definitiv o atare rebeliune împotriva dumnezeirii; de aceea, tragicul are nevoie de un mijloc de expresie de aceeași natură cu cele sacrale, și anume *ritualitatea*.”

Manole acceptă jertfa, pentru că nu poate altfel: „Mărturisire auziți din parte-mi, c-am început să clădesc, fiindcă n-am putut altfel”. Manole evoluează constant pe două planuri conflictuale, strâns intercondiționate: unul psihologic și altul evenimential. Pe plan psihologic, acțiunea atinge apogeul tensional odată cu hotărârea de a accepta jertfa; în plan faptic, *punctul culminant* este marcat de zidirea Mirei în temelie bisericii.

Inocentă, dar și superioară în gândire, aparent naivă, dar extrem de profundă în sentimente, Mira acceptă semiconștient moartea, complăcându-se într-un joc erotic și tragic ce amintește de *Oda* eminesciană, pentru ca bărbatul ei să-și împlinească idealul estetic: „Lăcașul crește nebun. El va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte”. Meșterul se răzvrătește împotriva unui Dumnezeu considerat, la fel ca în *Psalmii* arghezieni, crud sau indiferent, care l-a înălțat ca artist, dar l-a distrus iremediabil ca om: „Ca oricare din meșteri, voit-am să-i clădesc un locaș – Lui! Dar mie mi-a cerut tot. Am crezut că în clipa cea mai înaltă a încercării va opri cu un semn lucrarea, dar nu, mie mi-a cerut tot. Din bucuria vieții mi-am înfăptuit lăcașul. Cel ce se ridică e din suferința morții!”.

După încheierea construcției, Manole simte impulsul de a o distruge, pentru ca „povestea noastră să se cufunde în pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără noimă, tulburătoare din toate poveștile purtate vreodată de vânt”. Conștient și înspăimântat de gravitatea faptei sale, pentru prima oară încearcă și sentimentul inutilității vocației sale, ce îi pare acum un simplu instrument în mâinile forțelor ascunse ale transcendentului. Într-un monolog dramatic sfâșietor, cu reverberații metafizice proiectate în dimensiuni ontologice, Manole se disociază de propriul har, în care vede un adversar lăuntric al bucuriilor vieții. Dintr-un creator liber și stăpân pe vocația sa artistică, se simte diminuat la rolul ingrat și nedemn de unealtă a unui destin orb: „Ce deșertăciune în toate întocmirile!”.

În sens alegoric și mitic, Manole și ceilalți meșteri nu săvârșesc o crimă, ci transferă sufletul unei ființe în trupul bisericii, pentru ca aceasta să capete viață și să

dăinuie, devenind operă de artă, dar și loc de manifestare a divinului. Cu trimitere la sacrificiul christic, putem considera că moartea naște viață întru dumnezeire și eternitate prin artă. Demonismul eroului, responsabil de sacrificiu, se convertește în credință, într-o nouă religie simbolică: aceea a frumuseții și a perenității faptei omenești.

După jertfă, sfâșiat de contradicții și de îndoieli, Manole rostește tragic: „Să nu se mai audă chinul din zid, Doamne, jocul a fost scurt, dar vaietul e lung”. Acum dragostea pentru Mira revine mai puternică, mai copleșitoare: „Nu mai vreau minune, nu mai vreau nimic. Pe ea din piatră o vreau!”. Meșterul devine om „fără sărbătoare” și „fără noroc”, după ce „...odată o stea – în mâinile mele țineam...”. Dimensiunea suferinței este nesfârșită, astfel încât „...amintirile mele nu se sting. Ochii nu se închid. În urechile mele somnul nu tace. Lacrimă mă simt, întârziată, și caut odihnă de piatră”. „Construcția edificată, palidă copie a celei visate, fiindcă perfecțiunea artistică absolută rămâne de neatins, nu poate substitui intrarea în neființă a Mirei.” (Ion Bălu, *Lucian Blaga*)

Manole îi obligă pe zidari să dezvăluie că el a fost acela care a împlinit sacrificiul și a pus ultima cărămidă deasupra capului femeii. Vodă vine să se închine în noul locaș, iar sfatul boieresc îl îndeamnă să-l judece pe constructor pentru omor.

Deznodământul relevă moartea eroului, după ce-și mărturisește păcatul și pustiul sufletesc: „Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat. Am dat ce am dat. Orice dobândă e de prisos. La porți închise sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viață frumos”. Îi cere domnitorului să tragă el, cel dintâi, clopotul „pentru aceea care cântare de clopot n-a avut”. Manole se judecă singur și se sinucide, simțindu-se chemat de glasul din zid ca de un cântec de dincolo de fire. Drama capătă accente filosofice care depășesc sfera temei creației, fiind atribuite ale umanului condamnat la vremelnicie și uitare: „Undeva s-a oprit un vânt./ Undeva a conținut un glas./ Suntem străini în mare singurătate și-n veșnică pierdere”.

Moartea eroului este un ultim act de nesupunere în fața destinului, amintindu-ne de personajul Iona al lui Marin Sorescu. Ea nu apare ca impunere exterioară, din partea domnitorului, cum se întâmplă în baladă, ci, în spiritul existențialismului, ca alegere deliberată și conștientă, după ce ființa creatorului s-a mistuit, eminescian, prin iubire și prin creație, forțându-și limita.

Personaj-simbol, Manole este un exponent care sintetizează în sine aspirațiile mulțimilor fără număr, trebuind să ispășească o vină tragică. Aventura sa, fixată în spațiul mioritic și într-un timp mitic, este povestea unui Faust modern sfâșiat de contradicții, un creator-demiurg solitar în universul său. Blaga a construit astfel o contralegendă, a creat un contramit pornind de la un mit existent, astfel încât ne aflăm în fața unei meditații grave, de un straniu fascinant asupra destinului creatorului, dar și al omului condamnat la limitare și pieire.

Lupta lui Manole este cumplită, depășind cu mult zona de înțelegere a umanului; disperat și singur în fața necunoscutului, păstrându-și demnitatea în fața destinului care, până la urmă, îl supune în mod tragic, protagonistul încearcă să discearnă între

rațional și nonrațional, opune vocației care îi impune jertfa morala creștină care i-o interzice, într-o disperare ce atinge metafizicul, echivalentă cu acea „cenzură transcendentă” care împiedică omul să avanseze cu ușurință în cunoaștere, ridicând piedici ce-l ajută să se desăvârșească în confruntarea cu limita. „Pentru Manole, construcția bisericii se transformă într-un principiu de existență. Din confruntarea meșterului, care zidise anterior nenumărate edificii, cu necesitatea irațională de a sacrifica acum o ființă omenească, izvorăște natura interioară a conflictului. (...) Zbuciumul său cunoaște o deschidere continuă, dezvăluind deruta ambivalentă a creatorului în luptă cu propriul destin.” (Ion Bălu, *Lucian Blaga*)

Ființă complexă, în Manole voința creatoare se îmbină armonios, dar și dilematic, în spiritul umanului, cu dragostea pentru Mira. Dacă la un moment dat a oscilat între cele două pasiuni, iar destinul l-a obligat să aleagă între ele, finalmente Mira și biserica se unesc într-o singură imagine osmotică: „Între voi două nicio deosebire nu fac, pentru mine sunteți una...”. Așa cum arată Constantin Ciopraga, „la nivel de parabolă, actul sacrificial sugerează *transsubstanțierea*: construim temeinic numai în măsura în care ne zidim pe noi înșine în opera care să ne reprezinte postum”. În acest sens, este elocventă și o mărturie a lui Liviu Rebreanu din *Jurnal*: „Simt cum sângele meu trece în personaje”.

Pentru „Meșterul Nenoroc”, cum îl numește unul dintre zidari, „nebun”, cum li se pare celorlalți, sau „sfânt” de pus în calendar, singura rațiune de a fi e creația. Zidarilor li se adresează ca un vizionar exaltat și halucinat, după ce a săvârșit jertfa: „Sunteți pe schelele minunii! Am băut turbările jurământului, să clădim, de acum, cu mințile arse...”. Amintindu-ne de Orfeu, Manole se întreabă: „De ce nu am glas de înger, pentru ca vorbele mele abia icnite să pară cântec?” sau constată cu durere: „Altădată omul cânta pietrelor și pietrele se clădeau singure în cetăți. Și cetățile acelea erau păgâne. Astăzi durăm cu sudoare fără de cântec biserici creștine...”. Un alt echivalent al lui Manole în teatrul antic ar putea fi Oedip, obsedat de adevăr așa cum Manole este supus orbește, la un moment dat, de patima construirii. Dacă însă Oedip și-a ucis tatăl fără să știe, împlinind o prorocie ce-l urmărea precum un fatum, Manole își zidește soția deliberat, după ezitări dramatice și convulsii interioare disperate. Poate că tragismul este astfel mai profund, asociat puterii de a alege, de a hotărî conștient soluția ieșirii din cerc.

Limbajul dramaturgiei blagiene are o puternică forță incantatorie, pare desprins dintr-un ritual magic, dintr-o vorbire ancestrală, a începuturilor, încât cuvintele capătă, parcă, aproape un corp material. Piesa are curgerea unui poem, numai că „în *Meșterul Manole* poezia este în proză, unele fragmente putând fi transpuse în versuri libere, ca meditația meșterului în fața nesfârșitelor încercări de ridicare a zidului mănăstirii” (Eugen Todoran, *Lucian Blaga, mitul dramatic*). Constantin Ciopraga vede în piesele lui Blaga veritabile „drame de idei, dar punctate cu secvențe somptuos-lirice, cu filosofeme și sentenții”, ce „reclamă la reprezentare spectatori inițiați, apti să sesizeze poeticitatea scenariilor, să decodifice un sens, un gest – pe scurt, să participe activ”.

Drama lui Blaga pune problema teatralității, a reprezentării scenice, datorită specificului conflictului, poeticității, hiperstilizării personajelor, preferinței pentru metaforic, parabolic și alegoric în devenirea acțiunii și a eroilor. După părerea lui Alexandru Paleologu, teatrul lui Blaga ar trebui să se joace ca teatrul grecesc, cu „o anumită «ritualitate» și o maximă excitare a respirației și a rostirii cuvântului, prin care textul să-și declanșeze întreaga virtute incantatorie”, pentru că „teatrul lui Blaga nu poate fi jucat în mod *naturalist* și cu rutina actoricească a dramelor burgheze de alcov; nici la modul *eroic* spectaculos” (*Spiritul și litera*), ci simplu, firesc, natural, deși obținerea acestor efecte cere multă măiestrie artistică.

Punerea în scenă, decorurile, gesturile, atmosfera etc. sunt stilizate, bazate pe artificii derutante, personajele se mișcă pe scenă după un ritual de liturghie sacră sau păgână, în aer plutește o atmosferă de ceremonie ce întreține tainic o forță ce se întinde dincolo de scenă, cuprinzând într-un tot actorii și spectatorii. Derularea scenică are forma unei procesiuni pe care omenirea o repetă, parcă, din timp în timp.

Piesa lui Blaga aparține expresionismului, curent pe care autorul l-a susținut și teoretic, prin numeroasele sale articole și studii, și care s-a manifestat mai ales în dramaturgie. Subiectivitatea, tristețea și neliniștea metafizică, disperarea, absența, neantul, moartea, transcendentul, cosmicul, originarul, dionisiacul, nemăsuratul, apocalipticul, dezagregarea eului, natura halucinantă, trăirea patetic-stilizată sunt termeni-cheie în poetica dramei expresioniste.

În concluzie, drama *Meșterul Manole*, concepută ca o redimensionare a culturii arhaice în spațiul modernității, este o mărturie a pasiunii autorului pentru lumea miturilor și a legendelor naționale, cu aura lor de poezie și basm, pe care le-a revitalizat dintr-o pornire organică spre descoperirea straturilor adânci ale spiritului românesc, pierdute în noaptea timpurilor, dar existente încă, în diferite forme, în conștiința națională.

Identitate culturală în context european

Temă de reflecție

„Obsesia autodefinirii poate fi considerată un fenomen care, de la cronicari încoace, a fost consubstanțial culturii noastre. Cine suntem noi, românii? Ce ne caracterizează?”
(Luminița Mihaela Iacob)

Competență specifică

Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate

Timpul în care trăim este caracterizat de diversitate, interdependență, schimbare și interacțiune umană, realități ale prezentului din ale căror ecouri își extrage esența noul mod de a reprezenta individul, grupul, poporul, identitatea etc. Actori ai aceleiași istorii, oamenii îi împărtășesc, într-un fel sau altul, provocările, astfel încât distanța tradițională dintre „noi” și „ceilalți” s-a redus considerabil, prin educație și cultură, ca și prin asumarea unui set de principii comune în context european – și nu numai.

Primul pas în delimitarea unei identități culturale a unui popor îl reprezintă însăși definirea noțiunii de *cultură*. În sens larg, cultura reprezintă un ansamblu de mituri, valori, obiceiuri, tradiții, dar și modele și norme de acțiune, comportamente și atitudini proprii unui individ și, implicit, unui grup uman. De asemenea, cultura unei societăți este determinată de spațiul geografic în care trăiește, istoria comună trăită de-a lungul mai multor generații, limba vorbită, religia majorității, concepția despre lume și despre ființa umană, dar și de contactele cu alte grupuri umane, structura sau organizarea socială, modul de exercitare a puterii.

Dacă „descoperirea altora înseamnă descoperirea relațiilor, și nu a barierelor” (Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurală*), atunci pluralismul cultural presupune intersecția fericită și dialogul între mai multe culturi având o „geometrie variabilă” (Lucian Ciolan, *Pași către școala interculturală*), plasate într-o realitate dinamică, susceptibilă de o construcție și o redefinire constante. Acest demers intercultural implică înțelegerea, aprecierea și valorizarea culturii proprii, dar și respectul bazat pe o informare autentică față de celelalte culturi, în spiritul toleranței și al acceptării. La polul opus se situează, azi, ca și ieri, prejudecata, care conduce la intoleranță și

adversitate : „Fenomenul numit prejudecată implică respingerea *celuilalt*, considerat ca membru al unui grup față de care se manifestă sentimente negative” (Richard Y. Bourhis, Jacques Philippe Leyens, „Stereotipuri, discriminare și relații intergrupuri”).

În diacronia culturii române, încercarea de a crea un profil spiritual, social, etnic și cultural specific poporului nostru reprezintă o constantă, vădind preocuparea învățaților neamului din trecut și din prezent de a-și situa poporul într-un context spațio-temporal, dar și de a contura, cu mijloace specifice diferitelor arte și științe, o imagine definitorie a ceea ce este particular, tipic românesc.

Analizând dubla influență – orientală și occidentală – înregistrată, în timp, de cultura română, Tudor Vianu, în *România și cultura europeană*, plasează începuturile conștiinței de sine românești în epoca marilor cronicari moldoveni, primii care au avansat idei în legătură cu originea poporului și a limbii, elemente definitorii pentru crearea unei identități naționale. De asemenea, el observă caracterul static al culturii române până către secolul al XIX-lea, când influența occidentală devine mai pregnantă : „Până în pragul veacului al XIX-lea (...) cultura română era statică, lucrurile nu se schimbau prea mult...”.

Studiul-conferință al lui Vasile Alecsandri intitulat „Românii și poeziile lor”, publicat în 1849, este relevant pentru atașamentul romantic al oamenilor de cultură din epocă pentru cauza națională reprezentată de idealul construirii unei identități naționale, în chiar „secolul națiunilor”, cum a fost numit veacul al XIX-lea : „Astfel este România, numită de români *gura raiului*. Să cercetăm acum poporul care o locuiește. Ce este el ? De unde vine ? Care e limba sa ? Care sunt tradițiile lui ? Ce trecut au avut ? Ce viitor va avea ? ...”.

În spiritul sămănătorismului de la începutul secolului XX, Nicolae Iorga parcurge, în *Istoria literaturii românești*, toate etapele importante ale cristalizării culturii și literaturii autohtone – Grigore Ureche, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, stolnicul Constantin Cantacuzino, mitropolitul Dosoftei etc. – pentru a creiona, combinând și sintetizând contribuția fiecărui om de cultură, un portret al literaturii române, care ascunde însă un substrat etnic și o psihologie colectivă : „Este un glas al obștii românești în literatura noastră. De aceea ea este în adevăr națională. Nu în sensul declamațiilor patriotice, ci în sensul că un popor întreg o poate înțelege. (...) Acesta este *fondul dominant în literatura noastră*. Nu ne codim să luăm ce vine de aiurea, ba ne ducem puțin înaintea în descoperirea de forme pe care mai înainte nu le cunoscusem, dar ne rezervăm fondul acesta al nostru, care este ca o comoară ascunsă în sufletul neamului”.

Mihai Ralea, în eseu *Fenomenul românesc*, analizează cu obiectivitatea proprie realismului substanța psihică și comportamentală a poporului, opinând că trăsătura ce-l diferențiază de altele este adaptabilitatea, adevărată armă de luptă istorică : „Așezați geograficește și sufletește între influențe care ne vin dintr-o parte și din alta, sufletul nostru și-a alcătuit un echilibru din caractere luate și dintr-o parte, și din alta. Aceste influențe duble n-au rămas însă între ele în conflict, în dualism. În sufletul nostru ele s-au topit, formând o sinteză nouă, un echilibru. Echilibrul nostru

sufletesc se cheamă *adaptabilitate*. Prin el ne deosebim de toată cultura Orientului, dar și de aceea a Apusului”.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Mihai Eminescu spunea că „românul e de soiul lui înzestrat cu mult bun-simț, el are cuminența popoarelor care au suferit mult, cuminența omului pățit”. După jumătate de secol, îi răspunde filosoful Emil Cioran, care vorbește despre „capriciile subiective” ale „chiulangiului sistematic” „unanim simpatizat” de cei din jur, dar, prin raportare la alte popoare, constată totuși că „suntem un popor prea bun, prea cumsecade și prea așezat”. Sinteza calităților și a defectelor neamului, explicabilă atât prin origine, cât și prin influențele exterioare, o găsim tot la Mihai Ralea: „Există în caracterul nostru excесе de lene, de plictiseală, de îndurerare, de răbdare excesivă, care ne împiedică de a fi occidentali. Pe de altă parte, găsim în noi inițiative, o anumită hărnicie în a pricepe ce e bun în altă parte și a ni-l apropia, o vioiciune în a pricepe imediat mecanismul unei noutăți, o agerime în a nu fi dezorientați și nici intimidați în fața neprevăzutului, care ne îndepărtează mult de apatia indolentă a Orientului” (*Fenomenul românesc*).

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu include eseul intitulat „Specificul național”, care vine să lămurească, oarecum, numeroasele tendințe din istoria culturii noastre privind conturarea unei dimensiuni românești – cea mai semnificativă îi aparține lui Garabet Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română* –, raportată însă la una europeană și chiar universală: „Cei care știu că francezii sunt raționaliști, germanii idealști, englezii pragmatici, rușii mistici, orientalii fataliști nu vor să admită că sufletește, deci și culturalicește, trebuie cu necesitate să ne deosebim de alții”. Criticul și istoricul literar demonstrează că, dincolo de notele care apropie culturile dintr-un spațiu geografic și etnic, acestea fiind comune, există anumite elemente diferențiatore. Afirmă, totodată, că poporul român a împrumutat, în timp, „mistica ortodoxă de la ruși”, „raționalismul de la francezi” etc., dar că, sub haina „superficială de uniformitate”, ochiul atent va distinge acele trăsături intim definitorii ale neamului, care pot fi decelate și în literatura lui, idee pe care Călinescu o ilustrează cu opera lui Eminescu, poetul nostru național.

Contemporan cu G. Călinescu, în ciuda diferenței de viziune estetică și culturală, referitoare la necesitatea înnoirii prin sincronism a literaturii, prozatorul Camil Petrescu propune o definiție a ceea ce a fost numit „sufletul național românesc”: „Ar fi gradul de intensitate, întinderea și tonalitatea sufletească a majorității membrilor unei colectivități de oameni, care sunt, se simt legați între ei, datorită unui principiu de polarizare și de afinitate creatoare”. Acceptă ideea că acest suflet nu este un *datum*, ci „un produs al timpului și al împrejurărilor de tot soiul”. Nu putem eluda așadar contextul social-istoric și chiar politic în care trăim, acesta lăsându-și amprenta asupra identității noastre culturale.

În zorii secolului XXI, se manifestă aceeași dorință de asimilare a unor modele exterioare, compatibile, cele mai multe, cu fondul nostru autentic, dar și o revalorizare, din perspectiva schimbărilor de paradigmă culturală, a ceea ce este profund românesc. Se propune așadar o mai pregnantă orientare către viitor, după ce, secole de-a

rândul, ființa națională a fost definită în rezonanță cu trecutul. Este, între alții, și opinia criticului Mircea Martin: „După ce, de-a lungul aproape întregului secol anterior (inclusiv în ultima parte a perioadei comuniste), am vorbit despre specificul național cu fața întoarsă mereu spre un trecut cât mai îndepărtat – din nevoia mai mult sau mai puțin firească de legitimare istorică –, este cazul să punem în evidență și în valoare sursele și resursele autohtone de europenitate, să reexaminăm și să actualizăm tradiția noastră europeană. Și, în același timp, să (re)definim o identitate culturală europeană din perspectiva asumată a propriilor apartenențe și opțiuni” (*Cuvântul*, mai 2004, *apud Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Editura Art, București, 2007).



Perioada postbelică

Proza postbelică

Mircea Eliade

Repere ale creației

Mircea Eliade este un scriitor, o personalitate culturală greu încadrabilă într-o categorie, datorită multitudinii

de preocupări, acoperind foarte multe domenii, vastității operei lăsate posterității, precum și datorită spațiilor culturale și lingvistice în care a trăit și a creat. Integrat în curentul gândirist, membru al Societății „Criterion”, discipol al filosofului Nae Ionescu, Eliade aparține unei generații de elită a culturii interbelice, din care mai făceau parte Emil Cioran, Constantin Noica, Eugen Ionescu, Petre Țuțea, Mircea Vulcănescu.

Literatura sa împletește într-o sinteză originală idei ortodoxiste autohtone, credințe populare, mituri orientale – toate filtrate prin rigoarea și cultura vastă din domenii diferite: filosofie, mitologie, religie, folclor, antropologie, artă.

Dintre operele științifice reprezentative, care i-au adus o recunoaștere universală, amintim: *Aspecte ale mitului*, *Sacru și profan*, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, *Tratat de istorie a religiilor*, *Istoria credințelor și ideilor religioase* (trei volume).

Proza literară evoluează pe mai multe direcții, într-o complexitate de tehnici de creație și de teme care o particularizează. În romane realiste cu accente social-politice și istorice prezintă aspecte din Bucureștiul interbelic, sub forma jurnalului și a reportajului (*Întoarcerea din rai*, *Huliganii*). Proza cu o tematică erotico-mistică și inserții de elemente fantastice, manifestate îndeosebi ca sugestie a unui spațiu alternativ de existență pentru eroi, este experimentată în *Izabel și apele diavolului*, *Maitreyi*, *Nuntă în cer* și *Lumina ce se stinge*. Inspirația din lumea folclorului autohton este vizibilă în *Șarpele*, *Domnișoara Christina* și *Noaptea de Sânziene*, opere în care se practică acele „universuri paralele” specifice prozei fantastice eliadești. În sfârșit, narațiunea alegorico-fantastică de sorginte livrescă și filosofică, bazată pe mituri, simboluri, magie și experimente parapsihologice, o întâlnim în *La țigănci*, *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis*, *Les trois grâces*, *Tinerețe fără tinerețe*, *19 trandafiri* etc.

Câteva concepte sunt esențiale pentru înțelegerea operelor lui Mircea Eliade, de altfel comentate de autor în lucrările sale științifice. Primul se referă la *dialectica*

sacru-profan, potrivit căreia sacrul este integrat profanului, ca o întâlnire neașteptată „cu ceea ce ne mântuiește, dând sens existenței noastre”; hierofania este forma de manifestare a sacrului în profan.

Mitul definit ca „istorie sacră”, prezentând „un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, timp fabulos al începuturilor”, furnizează „modele pentru condiția umană”, conferă semnificații și valori existenței noastre. Mitul eternei reîntoarceri, frecvent în majoritatea mitologiilor, surprinde spirala evoluției universului de la cosmogonie și devenire la degradare periodică, distrugere și refacere succesivă într-o altă structură.

Prin *principiul coincidenței contrariilor* (*coincidentia oppositorum*), se sugerează unitatea universală, „Marele Tot”, „yin și yang”, termeni preluați din filosofia indiană care accentuează corelațiile spirit/materie, timp/spațiu, sacru/profan (de aici și posibilitatea ieșirii din timp și spațiu, temă literară valorificată în nuvele și povestiri). În acest sens, scriitorul notează: „Orice act religios, cât ar fi de primitiv (ritual, adorare, liturghie), este o încercare de refacere a unității cosmice și de reintegrare a omului”.

Fantasticul, categorie estetică prin care epica surprinde ieșirea din banalitatea cotidiană, înseamnă la Eliade întâlnirea cu sacrul, cu neobișnuitul, răsturnarea percepțiilor și a reperelor acceptate de legile naturale. Literatura lui Mircea Eliade absoarbe într-o fascinantă sinteză sugestii mitice, componente magico-religioase, tradiții ermetice venite pe filon oriental, practici de folclor ocult. Textul literar se întâlnește cu neliniștea gândului filosofic, explorează categoriile timpului și spațiului, limitele cunoașterii, dar și dorința structurală a omului de a iubi și de a-și înțelege rostul în univers. Creația literară devine treptat, în cheie mitică, o formă de inițiere, de cunoaștere, de trăire – în aceeași măsură estetică, filosofică și religioasă.

Nuvela fantastică. *La țigănci* – traiectorii spre postexistență

Încercând o analiză sintetizatoare a nuvelisticii eliadești, Tudor Olteanu observa: „Proza lui Mircea Eliade nu este fantastică și nici halucinantă în sensul obișnuit al cuvântului. Fantasticul la Eliade este necesar ca o premisă de viziune estetică; el nu provine din exuberanța fanteziei, ci din chinul complex al cunoașterii. Un fantastic firesc, asemănător basmelor sau legendelor, unde autenticul și inautenticul fuzionează cu noi tâlcuri” (*Surse ale nuvelisticii lui Mircea Eliade*). De asemenea, în aceeași ecuație a fantasticului, criticul Dumitru Micu propune un sens general pentru toate nuvelele din această arie: „Pe felurite căi, unor inși comuni li se relevă «sacru». Respectivii devin actorii unor întâmplări care, fără a fi palpitate, excelând chiar prin banalitate, se văd smulși din «iluzie», din «insignifiant», din «profan» și transportați pe celălalt tărâm, al performanțelor”.

În această categorie se înscrie și nuvela *La țigănci*, scrisă în 1959 și publicată în 1962 în revista *Destin*, inclusă apoi în volumul *La țigănci și alte povestiri*, care ilustrează cristalizarea unui nou tip de fantastic și ambiguizarea granițelor dintre sacru și profan, dintre real și ireal.

Tematica operei are în centru moartea, inițierea, iubirea, călătoria, eșecul, recuperarea unității pierdute a ființei etc., pe fundalul unei aventuri situate la granița dintre vis și realitate.

Deși proza fantastică presupune ambiguitate și chiar structuri narative difuze, lipsite uneori de rotunjime epică, nuvela lui Mircea Eliade contrazice aceste date, fiind riguros construită, ceea ce constată și criticul Sorin Alexandrescu în prefața volumului din 1962.

Textul are așadar o **structură** bazată pe episoade ce „constituie etape distincte ale aventurii lui Gavrilesco, organizate perfect simetric (I: în tramvai; II-III: la țigănci, cele trei femei; IV: la țigănci, visul; V: în tramvai, la Voitinovici; VI: acasă; VII: pe drum, în birjă; VIII: la țigănci, plecarea finală (...))”, iar **compoziția** dezvoltă două planuri de existență a personajului și de evoluție a acțiunii: „Pendularea lui Gavrilesco între Real și Ireal este deci organizată dialectic: REAL-«IREAL»-«REAL»-IREAL” (Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului”).

Subiectul, deși coerent la nivel anecdotic, rămâne în sfera misterului. Momentele sale evoluează gradual, conform schemei epice obișnuite: expozițiunea prezintă personajul în cadrul spațio-temporal dat de Bucureștiul de la jumătatea secolului XX, intriga constă în părăsirea acestui spațiu pentru a pătrunde „la țigănci”, desfășurarea acțiunii urmărește aventura eroului captiv în labirintul casei țigăncilor și apoi rătăcirea printr-o realitate care-l refuză, punctul culminant marchează întâlnirea cu Hildegard, iar deznodământul cuprinde, în mod simbolic, începutul unei călătorii în necunoscut.

Secvențele epice sunt articulate urmărind pas cu pas aventura personajului principal, pornit, fără să știe, pe drumul inițierii în moarte.

Secvența I prezintă călătoria profesorului Gavrilesco spre casă, căldura „încinsă și înăbușitoare”, obsesia colonelului Lawrence și a aventurilor sale în Arabia, uruitul monoton al tramvaiului în relație cu rutina zilnică. Locul numit „la țigănci”, considerat „o rușine” de un călător, îi pare fascinant protagonistului prin umbra nucilor bătrâni. Se sugerează „firea de artist” a profesorului de pian, care ar fi putut avea o carieră muzicală, dar a sfârșit prin a da meditații care l-au obosit și i-au dat sentimentul ratării. Își amintește că și-a uitat servieta cu partituri la eleva sa, Otilia, nepoata doamnei Voitinovici. Coboară din tramvai cu intenția de a se întoarce, se simte „obosit, irosit”, își amintește de tinerețe, de studenția de la Charlottenburg, prezentul și trecutul se amestecă. Aude tramvaiul trecând pe lângă el, îl „salută lung cu pălăria” și exclamă: „Prea târziu!”.

Secvențele II, III și IV se derulează în locul numit „la țigănci”, în plan ireal, dominat de confuzie și ambiguitate, sugerând treptat inițierea eroului pentru moarte. Este întâmpinat de „o fată tânără, frumoasă și foarte oacheșă”, iar o bătrână ce veghează intrarea îl pune să-și aleagă o fată dintre „o țigancă, o grecoaică, o ovreică”. Eroul socotește totul în contravaloarea lecțiilor de pian și se confesează că idealul său a fost „arta pură”. Ceasul petrecut are alte dimensiuni aici („Nu e grabă... avem timp”). Starea de derută se accentuează, ratează alegerea fetelor, pare în transă, trăind emoția și frica. Gavrilesco se apără prin cuvinte și confesiune,

vorbește de „un vis de poet”, de pasiunea pentru Hildegard, iubita din tinerețe. Neghicind țiganka, nu trece de prima probă inițiativă și este prins în dansul halucinant al fetelor („ca într-o horă de iele”), după care își pierde cunoștința. Starea de vis, detașarea de sine pot fi o primă treaptă inițiativă.

Urmează rătăcirea printre paravane cu șaluri și broderii, obiectele fiind reflectate în oglinzi înșelătoare. Starea de euforie este „un fior cald în tot trupul”, se amestecă visul și realitatea, trecutul și prezentul. Fetele realizează că revenirea lui constantă spre real (tinerețea, arta, muzica) reprezintă o piedică în inițierea spirituală („S-a încurcat din nou”, „N-o să mai știe cum să iasă”). Răsplata promisă dacă ghicește țiganka era plimbarea prin toate odăile, „ar fi fost foarte frumos”, o formă de cunoaștere a absolutului prin joc. Dar Gavrilesco se refugiază în singurătatea sa și în muzica pianului, se rătăcește printre paravane, se simte înfășurat într-o draperie, sufocat și desprins de lumea din jur („Sunetele păreau înecate în pâslă”). Totuși, el ia act aici de existența misterului.

Secvențele V, VI, VII marchează o revenire în planul real. Ieșind de la țigănci, auzind uruitul tramvaiului, obsedat de timpul real, Gavrilesco reîntră în lumea de „dincoace”, la fel de monotonă și obositoare. Aceleași obsesii, confesiunile, căldura, călătoria spre casa Voitinovici. Aici constată că familia se mutase de opt ani în provincie. În tramvai observă că bancnota pe care i-o dă taxatorului se schimbase de un an, oboseala îl copleșește. Ajuns acasă, descoperă că acolo locuiește altcineva, iar soția sa, Elsa, plecase de mult timp în Germania, „după ce a dispărut Gavrilesco. La toamnă se împlinesc 12 ani”.

Personajul urcă într-o birjă și, parcurgând un decor nocturn, misterios, hipnotic prin mirosul de regina-noptii, se întoarce la țigănci, adus de un „fost dricar”, simbol transparent al luntrașului Caron, care duce „dincolo” sufletele morților. Trece ca într-un ceremonial prin dreptul bisericii și ajunge la țigănci, singurul loc al răspunsurilor.

Ultima secvență este o reîntrire în planul ireal. Inițierea continuă la un alt nivel, este trimis spre ușa a șaptea, „unde, epuizat și confuz, o găsește pe Hildegard și simte un parfum uitat”, al trecutului. Încearcă să-i explice de ce iubirea a fost învinsă de considerente materiale („dacă aș fi avut ceva bani...”), apoi o urmează, deși încearcă să se mai agațe de real („Ah, pălăria [...] și dă să se întoarcă”). Teama, ezitarea, neînțelegerea rămân constante ale personajului care a ratat în viață, în iubire, în artă și chiar în moarte.

Pornesc amândoi, conduși de același birjar, „spre pădure, pe drumul ăl mai lung”; timpul are și acum alte dimensiuni („Mână încet. Nu ne grăbim...”, spune ea). Gavrilesco resimte starea de visare, repetiție atenuată a morții, formă de accedere în lumea spirituală, iar finalul închide nuvela prin sublinierea: „Toți visăm (...). Așa începe. Ca într-un vis...”.

Faptele consumate rapid la suprafața textului sunt dublate în stratul epic de alte semnificații. *Epicul dublu* presupune evoluția în planuri diferite, coerenței literalului i se adaugă „o coerență secundă, autonomă și decodabilă separat” (Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului”). În plan secund, se remarcă semnificația gesturilor politicoase,

obsesiile personajului, locvacitatea, tendința spre confesiune, amintirile, nostalgiile, mirajul casei țigăncilor. Banalul, cotidianul sunt respinse sub atracția unei lumi misterioase, unde „îl întâmpină o neașteptată, nefirească răcoare”, ce-și va dezvălui însă dimensiunile mitico-fantastice.

Semnificațiile operei sunt codificate prin simboluri și mituri de mare profunzime, care trimit către spații culturale arhetipale, generoase prin conotațiile lor. Este necesar un sumar **dicționar mitologic** spre a realiza conexiunile cu lumea textului.

- *Labirintul*, definit chiar de Mircea Eliade: „Un labirint este uneori apărarea magică a unui centru, a unei bogății, a unui înțeles. Pătrunderea în el poate fi un ritual inițiat, după cum se vede în mitul lui Tezeu. Acest simbolism este modelul oricărei existențe, care, trecând prin numeroase încercări, înaintază spre propriul centru, spre sine însuși, *Atman*, ca să folosesc termenul indian...” (*Încercarea labirintului*). În planul operei, realizarea mitului labirintului constă în rătăcirea prin bordeiul țigăncilor, spațiu inițiat către moarte, dar și drumul spre centrul sinelui.
- *Tezeu* este un erou mitic grec, care e trimis în grupul de tineri datorat anual regelui Minos pentru hrana Minotaurului și ucide monstrul, ieșind din labirint datorită vestitului fir al Ariadnei, fata regelui, care se îndrăgostise de el.
- *Cerberul* este un câine monstruos din mitologia greacă, paznic incoruptibil al porților Infernului. Cerberul are misiunea eternă de a veghea intrarea în Infern a umbrelor celor morți și de a nu permite nimănui să iasă în lumea umană; era imaginat cu trei capete, o coamă de șerpi vii și o coadă de reptilă. Baba care stă la intrarea în casă și vămuește pătrunderea în spațiul inițierii pare o magiciană stăpână peste timp și destinele umane.
- *Ielele* sunt făpturi feminine supranaturale din mitologia românească, având o mare forță de seducție și puteri magice, precum și un aspect iluzoriu de tinere femei vesele. Numărul ielelor e sau nelimitat, sau redus la șapte, uneori chiar la trei. Ielele sunt nemuritoare, acorporale, frumoase, seducătoare, dansatoare grațioase. Ele cântă coral, cu părul lung despletit și veșminte vapoase de mătase ori in, de obicei translucide sau chiar străvezii. Fetele din bordei par o ilustrare a acestui motiv de sorginte populară.
- *Parcele* sunt zeițele romane ale destinului ce decideau, la naștere, durata vieții și soarta fiecăruia; ulterior au fost identificate cu moirele grecești: Clotho ținea în mână fusul (ce hotăra soarta) și urzea firul existenței individuale, Lachesis îl torcea hotărându-i lungimea (durata), iar Atropos îl tăia.
- *Ursitoarele* sunt cele trei zâne ale destinului în mitologia românească, toate fecioare, ca și ielele, care stabilesc ursita pruncilor în prima noapte sau în primele trei nopți de la naștere; au atribute diferențiate, transmise probabil prin contaminare din mitologia greacă: una toarce (Torcătoarea), alta deapănă (Depănătoarea) și a treia taie firul vieții omenești (Curmătoarea).
- Frecvența cifrei *trei* – cifră cu puteri magice – atestă subtextul ancestral-mitic al operei, preocuparea autorului de a pătrunde, prin intermediul expresiei simbolice,

- în sfera ritualică a universalului (cele trei fete, ora întâmplărilor enigmatice, momentul când a stat ceasul, numărul călătoriilor cu tramvaiul).
- *Visul*, ca primă treaptă a inițierii, marchează trecerea de la viață la moarte ca fiind imperceptibilă, o stare nelămurită („Visul, plăcerea, experiențele lui Gavrilescu în bordei constituie anticamera morții” – Eugen Simion).
 - *Draperia-giulgiu* este o previziune a morții, dar exprimă și coșmarul traversării materiei, cu toată teroarea de obiecte.
 - *Cronotopul* nuvelei include *timpul sacru* (timp ireversibil, mitic, primordial readus în prezent; intrarea în el presupune anamneza) și *timpul profan* (durata temporală obișnuită; ieșirea din el coincide cu amnezia); spațiul este marcat prin motive precum tramvaiul (punctează trecerile), orașul București („centru al unei mitologii nepuizabile” – Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*), drumul (sugerează deplasările spirituale și existența eroului într-o realitate iluzorie), bordeiul țigăncilor (spațiul sacru al inițierii, care oferă șansa eliberării din profan).
 - *Erosul* ca act de cunoaștere, Logosul semnificant, având funcția universală și genezică de a numi și a ordona obiectele lumii, moartea ca trecere spre o renaștere cosmică etc.

Personajul nuvelei este omul obișnuit, confruntat cu iminența morții, cu straniul și neobișnuitul. Ștefan Bănulescu sintetizează semnificațiile lui estetice și umane: „...povestea unui personaj, vrăjit de mitul dragostei, un muzicant modest, candid, setos de puritate, atent la timpul existenței sale interioare și prea absent la timpul cotidian și la nemiloasa lui scurgere, un om furat de jocul fantastic dintre aceste două timpuri, traversând momente de tragică umilință care nu-i maculează însă puritatea, căutându-și dragostea pierdută și aproape trăită pe care și-o regăsește abia în zarea unui vis, dar pe o culme de nesfârșit, unde visul e vecin cu apusul existenței”.

Gavrilescu intră în labirint, unde contrastele coexistă – viață și moarte, plăcere și eșec, real și ideal –, în timp ce narațiunea alunecă ludic spre o densitate de simboluri și motive mitice. Deși este marcat de aspirația spre absolutul artei, al muzicii și are nostalgia iubirii pierdute, Gavrilescu nu intră în sfera tragicului. Nu are nici forța necesară (este obosit, istovit), nici curajul (frica îl copleșește mereu), nici împlinirea erotică sau artistică necesară. El devine anxios, tinde spre lumea banală, monotonă din care a venit și refuză să ia act de tragicul existenței sau de ritualul misterios al inițierii.

Eroul ar putea avea ceva din miticul Orfeu – este muzician, și-a pierdut iubita, rătăcește în lumea „de dincolo”, spre centrul ezoteric, misterios al bordeiului, trăiește durerea prin muzică, trebuie să respecte condițiile lui Hades (ghicitul, probele). Gavrilescu resimte însă totul ca pe o farsă, un joc din care trebuie să iasă. Eugen Simion consideră că, „în termeni existențialiști, Gavrilescu refuză să ia act de condiția lui, refuză să-și asume destinul tragic”. Fără a fi prin aceasta mai puțin tragic, în destinul omului simplu, eșuat în visele lui, se descoperă o realitate spirituală profundă.

Fantasticul este categoria estetică definitorie pentru semnificațiile nuvelei, așa cum observă și Eugen Simion, când o consideră „capodoperă a fantasticului românesc”. În termenii esteticii, Tzvetan Todorov definește fantasticul ca „ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural”. În aceeași notă, Pierre-George Castex este de părere că „fantasticul se caracterizează printr-o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale” („Le Conte fantastique en France”), iar Roger Caillois demonstrează că „orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene” (*Au Cœur du fantastique*). Ca trăsături generale ale literaturii fantastice reținem dezvoltarea unui univers ce nu există decât în imaginație, subiectele stranii, o acțiune restrânsă, dar care determină emoții puternice, gradarea conflictului spre punctul culminant, finalul enigmatic, alternarea planului real cu cel fantastic etc.

În acest spirit, nuvela *La țigănci* are o compoziție și un subiect care urmăresc intrările și ieșirile dintr-un mod de existență în altul în patru faze ale unui „itinerar spiritual dintre *Viață* și *Moarte*, dintre *Profan* și *Sacru*” (Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului”). Lumea „de aici” și cea „de dincolo” grupează cele două niveluri ale textului epic printr-o tehnică narativă de integrare „efasată” a unor termeni cu valoare simbolică sau de semnal al unei alte semnificații. Discreția metodei este dată de strategia epicului, de montarea atentă a evenimentului, de varietatea decorului, a perspectivelor, cu o logică literară perfectă. Partea a doua are, de asemenea, o logică a absurdului, dată de confuzia personajului. Treptat, coerența se fisurează, până va duce semnificațiile în alte zone ale fantasticului.

Particularizările fantasticului în nuvelă privesc ieșirea din timp („dereglarea mecanismului temporal” – Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*), revelarea *miticului* și a *sacru*ului în *profan*, în faptele obișnuite ale vieții, existența celor două planuri paralele sau coexistența în aceeași ființă (*coincidentia oppositorum*), coerența universului și „spărtura” în real. Totodată, spre deosebire de romantici ca Novalis, Eminescu sau Poe, Eliade pornește de la realitatea imediată, fără a contura peisaje luxuriante sau onirice, creează scenarii inițiatice în care intră fără voia lor oamenii de rând, nu este interesat de revelații, ci de sugestia unui strat mitic în existența cotidiană. De aceea, nuvelele sale nu produc spaimă, fantasticul este calm, ca un element firesc, iar eroul are doar o conștiință vagă a fantasticului, în timp ce lectorul descoperă realitatea ascunsă, universul paralel în care se oglindesc faptele noastre. Întreaga acțiune se petrece la lumina zilei, fără atracția și complicitatea întunericului, a ceții, ca în fantasticul gotic (Hoffmann, Poe). Opera se recomandă ca o demonstrație narativă coerentă, cu o discretă notă intelectuală.

Nuvela fantastică *La țigănci* a lui Mircea Eliade aduce categoria preferată a romanticilor în lumea modernă, păstrează realul și plauzibilul, pe care le modifică doar prin inserția inexplicabilului, prin fisurarea unei lumi aparent coerente. Semnele sacruului, relativitatea timpului și spațiului, întâmplările neobișnuite sunt provocări pe care lectorul trebuie să le descifreze și, eventual, să le asume. Literatura sa crește

inevitabil din țesătura mitului, montează în aparența banalului, a cotidianului o „poveste exemplară” ce transgresează un timp și un spațiu anume. Îndreptându-se spre esențe, scriitorul creează arhetipuri și întâlniri semnificative ale ființei umane cu necunoscutul, cu formele sacrului, revelat chiar în substanța profanului. Mitic și magic, real și ireal, fizic și metafizic, viață și moarte, toate coexistă în ficțiunea eliadescă, într-o stranie simultaneitate.

Tipuri de roman în perioada postbelică

La sfârșitul celui de-al doilea război mondial, după epoca de maximă înflorire a literaturii din perioada interbelică, proza românească se afla într-o etapă de dezvoltare comparabilă cu cea europeană. În ciuda imixtiunii politicului, care a dus la mari concesii și compromisuri estetice (metoda „realismului socialist” este vizibilă în romane precum *Oțel și pâine* de Ion Călugăru sau *Pâine albă* de Dumitru Mircea), în perioada postbelică se scriu totuși romane de calitate, iar multe din ele se și publică, restul formând ceea ce se cheamă „literatura de sertar”, care va fi redescoperită după anii '90.

Toți romancierii postbelici resimt cu putere presiunea modelelor interbelice – Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Max Blecher, Anton Holban, George Călinescu, Mihail Sebastian – chiar dacă unii dintre cei enumerați continuă să creeze și în această perioadă. Se poate vorbi, de aceea, de un oarecare epigonism, constând în proustianism, psihologism, kafkianism, literatură a experienței etc., metode de creație viabile și autentice în trecut, dar transformate acum în artificiu și manierism. Se înregistrează, în acest context, o oarecare inerție creatoare, depășită însă prin asumarea unor noi viziuni estetice și tehnici de creație.

După 1948, se cultivă proza obiectivă, dar și cea subiectivă, constând în romanul citadin inspirat din societatea contemporană (Marin Preda, *Delirul*), romanul cu accente lirice (Zaharia Stancu, *Descult*), romanul parabolic (Eugen Barbu, *Groapa*), romanul psihologic (Nicolae Breban, *Animale bolnave*). Se scriu romane inspirate din trecut (Petru Dumitriu, *Cronică de familie*), dar și alegorii ale sistemului politic și social al momentului (George Călinescu, *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru*). Romanul politic este de asemenea reprezentat în epocă (Augustin Buzura, *Fețele tăcerii*, *Vocile nopții*; Constantin Țoiu, *Galeria cu viță sălbatică*; Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*), la fel și romanul mitic (Dumitru Radu Popescu, „F”, *Vânătoarea regală*; Fănuș Neagu, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*; Ștefan Bănuțescu, *Cartea milionarului*).

Scriitorii nu mai alcătuiesc familii de spirite, ci trebuie considerați izolat, fiecare încercând, într-o formulă estetică personală, să facă adevărul să răzbătă la lumină, literatura ajungând astfel să concureze istoria. „Obsedantul deceniu” despre care

vorbește Preda îi bântuie pe autorii epocii, determinându-i să apeleze la strategii scriitoricești foarte ingenioase, pentru a eluda cenzura sistemului politic.

Deceniul nouă aduce un suflu nou, reprezentat de scriitorii optzeciști, mulți dintre ei aparținând „Școlii de la Târgoviște”, care lansează și susțin, explicit și implicit, **romanul postmodernist**: Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, Ioan Groșan, Mircea Cărtărescu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș etc. Realizările notabile ale acestui nou tip de literatură sunt *Tratament fabulatoriu* și *Zmeura de câmpie* de Mircea Nedelciu, romanul colectiv intitulat *Femeia în roșu*, avându-i ca autori pe Adriana Babeți, Mircea Nedelciu și Mircea Mihăieș, *Orbitor* și *Travesti* de Mircea Cărtărescu.

Există, în sfârșit, **proza exilului**, creată de scriitori care, dintr-un motiv sau altul, au trăit departe de țară: Mircea Eliade, Emil Cioran, Vintilă Horia, Paul Goma, Dumitru Țepeneag, Monica Lovinescu, Petru Dumitriu, Ion Druță etc.

În prezent, romanul românesc cunoaște o nouă vârstă, a libertății, a democrației, a experimentelor narative, a informalului, a jocului ficțional-nonficțional, trăsături care îi dezvăluie cititorului o literatură mobilă, suplă și imprevizibilă, creată de scriitori mai tineri sau ajunși deja la maturitatea creației, ca Mircea Cărtărescu, Ștefan Agopian, Gabriela Adameșteanu, Gheorghe Crăciun, Simona Popescu, dar și cei premiați – unii chiar de la debut –, ca Florin Lăzărescu, Dan Lungu, Cecilia Ștefănescu, Ovidiu Verdeș, Filip Florian etc.

Marin Preda

Repere ale creației

S-a spus despre Preda că este „un romancier al diferențelor umane, al situațiilor irepetabile, al atenției la unic, însușire de neprețuit într-o epocă nu totdeauna dispusă să distingă, să disocieze, să acorde credit deplin valorilor individuale, ființei umane în patetica ei singularitate sau în elementara ei aspirație la fericire” (Lucian Raicu), apreciere pe deplin justificabilă, dacă analizăm trăsăturile particulare ale prozei prediste.

Afirmat în literatură în perioada în care politicul acaparase aproape total sfera culturii, Marin Preda este unul dintre scriitorii care au salvat, practic, literatura română de la macularea la care o condamnase istoria. Autorul aderă, încă de la început, la estetica autenticității. Debutează în 1948 cu un volum de nuvele – *Întâlnirea din pământuri* – care-l consacră ca pe un scriitor de mare talent. Ca și în cazul lui Rebreanu, nuvelele prefigurează narațiunea rurală, dramele individuale și colective ale țăranilor, „fapte diverse” din lumea satului.

Primul roman al lui Preda este volumul I din *Moromeții* (1955), care rămâne, până astăzi, opera sa de referință, urmat, la 12 ani (1967), de volumul II. În 1962, apare romanul *Risipitorii*, care marchează o schimbare totală de registru tematic și stilistic în proza sa. Acum autorul se arată preocupat de lumea medicală și citadină, construind scenarii epice pe tema încrederii și a vieții de cuplu, care îmbracă forma

prozei de analiză. În 1968, publică romanul *Intrusul*, care propune un caz de valabilitate universală, de interogare asupra destinului uman și social. Autorul apelează la o formulă modernă, constând în redactarea la persoana I și în prezentarea subiectului în ordinea inversă a evenimentelor (romanul începe cu sfârșitul acțiunii). Volumul de publicistică *Imposibila întoarcere*, din 1971, include o problemă diversă: soarta țărănimii, legătura dintre biografia artistului și operă, gânduri despre teatru etc.

Marele singuratic, roman apărut în 1972, îl are ca personaj principal pe Niculaie Moromete, izolat de lume, închis în sine și dezamăgit, așa cum sugerează și metafora din titlu. Romanul *Delirul* (1975) a declanșat un adevărat scandal în epocă, deoarece pune problema mareșalului Antonescu. Conceput ca o frescă a societății românești din perioada celui de-al doilea război mondial, *Delirul* este un roman politic, social, erotic, de formare, toate aceste trăsături fiind concentrate într-o narațiune dinamică și obiectivă. *Viața ca o pradă* (1977) este o lucrare memorialistică, autobiografică, având ca temă descoperirea vocației de creator, drumul artistului către sine și către perfecțiunea estetică întruchipată de o operă literară.

Apogeul creației lui Marin Preda este atins în 1980, prin romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, o analiză totală a dramaticei istorii a epocii stalinist-comuniste, văzută prin ochii personajului principal, Victor Petrini. Numit de Eugen Simion „roman total” (*Timpul n-a mai avut răbdare*), *Cel mai iubit dintre pământeni* rămâne un reper fundamental pentru literatura română a secolului XX, fiind, în același timp, roman de dragoste, politic, senzațional, de moravuri, de problemă, filosofic etc. Cartea își propune să creeze, prin destinul lui Petrini, un mit, cel al fericirii prin iubire, intenție care explică și fraza-concluzie ce-l încheie: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e...”.

Scriitor realist modern, Marin Preda știe să dezvăluie complicațiile nebănuite ale sufletului omului simplu, să creeze astfel un țăran complex, conectat la tensiunea vieții contemporane, „cu o viață psihologică normală” (Eugen Simion, *Timpul n-a mai avut răbdare*), apt să devină erou de proză modernă. „Odată cu el, țăranul încetează să fie o ființă fără evenimente sufletești, o materie inaptă pentru marele roman (...). Noutatea stă în faptul că un țăran adevărat este victima unei crize de conștiință autentice.” (Mihai Ungheanu)

Personajele lui Preda sunt oameni ai ideilor, cu o viață sufletească foarte activă, cu o conștiință dilematică. Ele au o puritate și o inteligență care, atunci când sunt contrazise, pot duce la reacții violente. Această fascinație a ideii este explicată de autorul însuși: „Ideile sunt viața noastră! Ne facem despre noi înșine și despre lume o idee sau un sistem de idei și nu renunțăm la ele nici atunci când vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii și, uneori, în condiții excepționale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea și viața. Compromisul cu ideile e un lucru tragic” (*Timpul n-a mai avut răbdare*, volum antologic și biografic îngrijit de Eugen Simion).

Toate personajele lui Marin Preda urmăresc un prototip, un model uman care funcționează între anumite coordonate. Toate sunt surprinse în relația lor cu istoria:

Ilie Moromete din *Moromeții*, Călin Surupăceanu din *Intrusul*, Paul Ștefan din *Delirul*, Niculaie Moromete din *Marele singuratic* sau Victor Petrini din *Cel mai iubit dintre pământeni*. De aceea, opera sa este o radiografie a unei epoci, iar scriitorul o conștiință lucidă. „Marin Preda a reușit să fie prin cărțile sale în mijlocul întrebărilor celor mai grele pe care și le putea pune în acest sfert de secol o conștiință, în decenii deloc îngăduitoare. E în opera sa o continuă descărcare de tensiune, un scrâșnet.” (Stelian Tănase, „Firescul într-o istorie nepăsătoare și leneșă”)

Moromeții sau universul rural la cumpăna istoriei

Cu volumul I al romanului *Moromeții*, din 1955, Preda pune capăt unei îndelungi controverse din literatura și critica românească privitoare la capacitatea țaranului de a fi personaj de roman modern. Eugen Lovinescu, apărător al modernizării și al citadinizării prozei, consideră țaranul lipsit de complexitate sufletească și, din această cauză, nepotrivit cu statutul de erou romanesc. La polul opus se plasează G. Călinescu, cel care, comparând personajul lui Preda cu eroii-țărani din operele lui Slavici, Sadoveanu, Rebreanu, observă că autorul *Moromeților* renunță la accentuarea laturii instinctuale a omului, punându-l într-o lumină nouă, care constă în consemnarea unei simultaneități de trăiri și gânduri ce se exclud. Țaranul lui Preda este, rând pe rând, detașat și neliniștit, sociabil și solitar, sceptic și încrezător în destinul său. Criticul conchide că, între eroii lui Camil Petrescu și țăranii lui Marin Preda (Ilie Moromete), diferența nu este de complexitate, ci de finețe.

Geneza *Moromeților* relevă faptul că acest roman – ce se dorea o cronică de familie realizată retrospectiv – se identifică întru totul cu spiritul lui Marin Preda, fiind o carte tulburătoare prin simbolurile și semnificațiile pe care le închide, dincolo de epoca în care a fost creată și pe care o evocă artistic. Mare parte din evenimentele expuse sunt inspirate din viața reală, din satul natal al scriitorului și din propria familie. Romanul a avut o gestație îndelungată, primul volum fiind elaborat între 1947 și 1955, după o muncă de documentare de aproximativ un deceniu, iar cel de-al doilea vede lumina tiparului după 12 ani, în 1967. De fapt, autorul proiectase o tetralogie, cuprinzând cele două volume din *Moromeții*, *Delirul* și *Marele singuratic*, între care există, într-adevăr, filiații de substanță.

Tematica operei transcende planul strict al satului, trimițând către destinul uman, rolul familiei în formarea individului, raportul dintre timpul istoric și cel uman, libertatea de gândire și de exprimare, puterea politică și metamorfozele acesteia, forța iubirii de a schimba soarta, statutul femeii în societatea rurală, singurătatea, conflictul dintre generații etc., toate acestea fiind proiectate, într-un demers narativ coerent și bine motivat estetic, pe fundalul satului tradițional surprins într-o perioadă de cumpănă.

Subiectul romanului respectă succesiunea clasică a momentelor, cărora le acordă însă un spațiu disproportionat, impus de evoluția personajelor și de natura conflictelor,

care iau forme diverse, în funcție de problematica abordată: socială, familială, etică, erotică, psihologică, politică.

Sub aspect structural și compozițional, în volumul I se disting trei mari secvențe epice, fiecare cu o dominantă specifică. Prima secvență cuprinde aproape jumătate de volum și consemnează evenimente petrecute de sâmbătă seara, când Moromeții se întorc de la prașilă, până duminică seara, când Polina, fiica lui Tudor Bălosu, fuge cu Birică. Evenimentele cele mai importante, care anunță marile conflicte de mai târziu, privesc cina Moromeților, foamea de avere a lui Tudor Bălosu, disensiunile din familia Moromete (tendențele centrifuge ale primilor trei băieți, întreținute și amplificate de Maria Moromete), necazurile mezinului, Niculaie (care vrea să-și facă loc în lumea adulților), premilităria, discuțiile din poiana fierăriei lui Iocan, venirea agentului fiscal și sărbătoarea Rusaliilor, cu jocul călușarilor.

A doua secvență epică include perioada secerișului, cu încheierea anului școlar, pregătirea recoltării grâului, munca istovitoare ce ține mai multe zile, bucuria bunăstării ipotetice, treieratul, măcinatul și coacerea primei pâini din noul grâu.

A treia secvență are ca idee centrală conflictul direct dintre Ilie Moromete și fiii săi mai mari. Tatăl află că Achim nu se va mai întoarce cu oile de la București, iar Paraschiv și Nilă, care își amânaseră plecarea, la rugămintea celui din urmă, până după seceriș, își arată acum față ostilitatea față de familie. După o înfruntare directă cu tatăl lor, la sfârșitul volumului I, fug de acasă, luând cu ei caii, banii din lada de zestre și niște obiecte de îmbrăcăminte. Moromete trebuie să se descurce în noile condiții, vânzând o bucată de pământ pentru a-și plăti datoriile la Aristide, restul de „fonciire” și taxele de școală ale lui Niculaie.

Timpul este motivul central al romanului, cu prelungiri și în volumul II, în funcție de care autorul gândește întreaga strategie narativă. Preda pornește de la ideea că între timpul individual (reprezentat de destinul omenesc) și cel general (reprezentat de istorie) există o mare deosebire, chiar dacă al doilea îl include și-l determină pe primul. Cel dintâi este fragil și subiectiv, cel de-al doilea este puternic și obiectiv, acționând ca o forță oarbă care anulează, prin uniformizare, destinele individuale. La începutul romanului, „timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare”, viața se scurgea, în satul din Câmpia Dunării, „fără conflicte mari”, într-o monotonie ce sugera traiul liniștit al oamenilor, preocupările mărunte de fiecare zi. Acestui ritm lent al curgerii timpului îi corespunde un ritm lent al narațiunii. Acum scriitorul apelează la tehnica detaliului, la consemnarea nuanțelor, a gândurilor personajelor, a atmosferei generale din sat. Timpul gramatical folosit este imperfectul, timp al continuității și al duratei, al proiecției în fabulos, într-o vârstă mitică. Peste jumătate din volumul I vine să argumenteze afirmația de la începutul romanului, una dintre tehnicile narrative utilizate fiind decupajul, în virtutea căruia sunt selectate și prezentate în amănunt scene semnificative din viața familiei Moromete și a comunității (cina, tăierea salcâmului, poiana lui Iocan etc.). Către sfârșitul volumului I, când evenimentele se precipită, naratorul trece la tehnica rezumatului, condensând întâmplările și înfățișându-le succint, dat fiind faptul că „timpul nu mai avea răbdare”.

Timpul în care trăiește Moromete la începutul romanului este unul benefic pentru el și familia lui, pentru că însemna 14 pogoane de pământ, o gospodărie solidă, autoritate în sat și în familie, prosperitate. Odată cu al doilea volum, istoria va năvăli peste această tihnă mitică a oamenilor, convertind-o într-o viață agitată și plină de neprevăzut. Concluzia ce pare să se desprindă este că omul nu se poate opune istoriei, așa cum sugerează și Preda în eseu „Iată țăranul!” din volumul *Imposibila întoarcere*: „Este foarte lesnicios pentru omul de litere să se adăpostească în spatele necesității istorice și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu câtă necesitate conține istoria, ci care este soarta fiecărui om în parte, știind că omul nu are decât o viață de trăit, în timp ce istoria este înceată și nepăsătoare”.

Câteva secvențe din roman devin emblematice pentru semnificațiile de ansamblu ale cărții. Prima de acest fel este **scena cinei**, cu care se deschide romanul și care anticipează evoluția relațiilor din familie. Cina Moromeților nu este o simplă pagină descriptivă, ci imaginea unui anumit tip de ordine, a unui cod moral străvechi. Moromeții mănâncă la o masă joasă, cu trei picioare, care poartă urmele vechi ale trecerii timpului, pe care capul familiei nu voise s-o schimbe din dorința, inconștientă probabil, de a conserva un anumit timp, o anumită familie și chiar o anumită societate. Deși familia i se mărise, Moromete nu vrea să modifice cu nimic un statut a cărui temeinicie o verificase de-a lungul anilor. În jurul mesei sunt organizați, simbolic, copiii din cele două căsătorii, locul la masă reflectând poziția și rolul fiecăruia în familie: băieții cei mari, din prima căsătorie a lui Moromete, stau către poartă, gata oricând de plecare, semn al înstrăinării de noua familie și al revoltei împotriva autorității paterne. Copiii din a doua căsătorie – Tita, Ilinca și Niculaie – stau de partea cealaltă, în apropierea mamei și feriți de privirea aspră a tatălui. Singurul ce pare să nu-și fi găsit încă locul este Niculaie, mezinul familiei, care nu are scaun la masă și pare străin de ceilalți. Locul cel mai bun îi revine tatălui, care, așezat pe pragul cel mai înalt al tindei, îi domină autoritar cu privirea pe toți ceilalți. Catrina este prinsă între cele două „tabere” ale familiei, încercând să împacă dorințele propriilor copii cu nemulțumirile celor mari, autoritatea soțului cu tânguiriile lui Niculaie, într-o încrâncenare mută ce va lua însă, la un moment dat, forma revoltei.

Scena tăierii salcâmului închide în sine un dramatism sacrificial comparabil cu moartea unui om. „Salcâmul în discuție este dublul vegetal al lui Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt”, afirmă Eugen Simion (*Timpul n-a mai avut răbdare*), comentând secvența. Tăierea copacului este proiectată pe un fundal vizual și auditiv ce amplifică dimensiunile actului – înainte de răsăritul soarelui, atunci când femeile își bocesc morții în cimitir. Într-o paranteză cu valoare descriptiv-explicativă, autorul evocă momente din viața satului strâns legate de existența salcâmului, creând astfel o atmosferă menită să sublinieze dezechilibrul, ruptura ce se produce odată cu prăbușirea lui: „Toată lumea cunoștea acest salcâm...”, „În fiecare iarnă aici era o hărmălaie...”, „Salcâmul era curățat în fiecare an de omizi” etc. Copacul „se împotrivi” o clipă, până când, „ca un animal bolnav care fusese ucis”, renunță la luptă. Printr-un discret proces de metamorfozare, autorul transferă

identitatea personajului principal în trupul salcâmului, care „străjuia prin înălțimea și coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului”.

Un alt factor al stabilității și al armoniei era reprezentat de întâlnirile din **poiana lui Iocan**, gândită de scriitor ca o adevărată inimă a satului. Vedem, astfel, că autoritatea și prestigiul lui Moromete depășeau familia, exercitându-se și în cadrul comunității rurale. Locul său era printre oamenii inteligenți și respectați ai satului, care se exprimau liber în această „Școală din Atena” (Alexandru Paleologu), ce devine un spațiu al puterii și al independenței spiritului. „Butucii vechi aduși acolo, cine știe de când” sunt un semn al tradiției și al stabilității. „Poiana lui Iocan, precum se vede, e un fel de amfiteatru simbolic, ca la vechii greci. La acest banchet spiritual țăranii vin cu solemnitatea cu care enoriașii merg la slujbă. Dacă ceilalți țărani din poiană reprezintă, pe de o parte, corul, pe de altă parte, spectatorii (...), cei doi protagoniști – Moromete și Cicoșilă – sunt corifeii, ei fiind întâmpinați cu urale la apariția lor pe scenă.” (Constantin Miu)

Volumul II din *Moromeții*, apărut în 1967, se constituie într-un ecou literar al zbuciumului ce anima societatea românească în perioada de după cel de-al doilea război mondial. Este structurat în cinci părți și prezintă viața rurală în perioada 1938-1962, cu numeroase elipse, alternări de planuri și condensări semnificative ale materialului epic, impuse de multitudinea de fapte, ce păreau de necuprins într-o narațiune la fel de tihnită ca aceea din primul volum. Perspectiva omniscientă este diminuată sau atenuată, ca acuitate, prin inserția unor naratori – martori sau chiar personaje – care preiau controlul relatării, cum sunt Niculae Moromete și Paul Ștefan, poreclit „al lui Parizianu”, care istorisește vizita lui Ilie Moromete la București.

Sunt reluate multe dintre personajele principale ale primului volum, cărora li se urmărește în continuare destinul, însă apar și multe personaje noi, generate de momentul istoric la care se raportează textul. În centrul cărții nu se mai află satul tradițional, în frunte cu o figură exemplară ca aceea a lui Ilie Moromete, ci o colectivitate nouă, eterogenă, cu o mentalitate necristalizată încă, lipsită de coerență și de perspectivă. Reforma agrară și colectivizarea forțată sunt mișcări care încearcă să schimbe fundamental structurile de viață ancestrale, să oblige țăranii să-și uite menirea, locul în lume, ființa. „Primul volum din *Moromeții* evocă astfel o lume în prăbușire; ordinea, armonia, liniștea, echilibrul se degradează implacabil, rămânând însă expresia unei năzuințe morale ce domină de altfel întreaga operă a scriitorului.” (Mircea Iorgulescu) Această lume prăbușită este analizată, de pe fundul prăpastiei, în volumul II.

Conflictul dintre Ilie Moromete și fiii săi trece în plan secund. Tatăl autoritar de altădată își calcă pe inimă și merge la București pentru a-i implora să se întoarcă acasă, promițându-le pământul, casa, orice. Este refuzat de copii și părăsit de soție, care se mută la fiica ei din prima căsătorie, Alboaica.

Conflictul principal este acum unul de natură ideologică, vizând contradicția dintre o mentalitate țărănească arhaică, a țăranului care-și administrează singur

pământul pentru a trăi, și o mentalitate nouă, socialistă, bazată pe o proprietate comună, a tuturor și a nimănui, care uniformizează statutul social al oamenilor, dar nu le poate uniformiza, deocamdată cel puțin, și spiritul. *Moromeții* devine, în acest punct, o epopee a satului românesc surprins într-o perioadă de criză a valorilor autentice. Tehnica de compoziție va fi cea a rezumatului, singurul pasaj de o mai întinsă coerență epică vizând participarea lui Niculaie, ca activist de partid, la o campanie de seceriș în satul natal.

Deși și-a refăcut averea, Moromete nu mai are seninătatea de dinainte și ia hotărâri străine de ființa lui: nu-l mai lasă pe Niculaie la școală, deși avea posibilitatea materială s-o facă, nu trece casa și pământul promis pe numele Catrinei, pleacă la București și-i cheamă pe cei trei fii acasă. Autoritatea lui în sat se diminuează, vechii prieteni mor sau îl părăsesc, pur și simplu, iar cei noi – Matei Dimir, Nae Cismaru, Giugudel, Costache al Joachii – aparțin unei lumi pe care el n-o cunoaște și n-o înțelege, cu care așadar nu poate să comunice. Cel de la care așteaptă acum răspunsuri este Niculaie, iar lungile discuții dintre cei doi formează substanța unei dezbateri a cărei finalitate nu se întrevește în roman.

I se oferă, astfel, cititorului o altă imagine, deformată, a satului Siliștea-Gumești, din care liniștea patriarhală, plăcerea taifasului, relațiile interumane firești au dispărut, parcă pentru totdeauna. Poiana lui Iocan, cu toată savoarea ei „parlamentară”, este anihilată de noii lideri ai satului, care mută centrul de greutate al dezbaterilor – cele mai multe sterile și confuze, întreținute de oameni lipsiți de profunzime și de curajul opiniei – la primărie, spațiu al discursului unilateral însă, nu al dialogului.

Ca într-un *paradis în destrămare* blagian, semnele sacralului sunt înlocuite cu cele ale profanului, pentru că oamenii-simbol ai satului mor (Iocan), sunt uciși (Dumitru lui Nae) sau nu mai pot să comunice (Cocoșilă), salcâmi sunt tăiați, animalele țăranilor sunt confiscate sau chiar omorâte, iar Moromete, „ultimul țăran”, se luptă singur să apere, ca pe o iluzie scumpă, valorile în care a crezut cu tărie, ajunse acum asemenea paielor udate de ploaia năprasnică.

Niculae, în schimb, actor în comedia prezentului istoric, crește din punct de vedere social și politic pe măsură ce tatăl său scade. El devine eroul românesc activ, agent al schimbării, crezând cu o naivitate ce-l va costa scump într-o „nouă religie a binelui și a răului”. Va fi însă el însuși exclus de această „religie”, asemenea lui Călin Surupăceanu, „intrusul” din romanul cu același nume.

Ca **personaj simbolic**, Ilie Moromete ilustrează drumul destrămării unei iluzii. El se deosebește de țăranul rudimentar sau pitoresc pe care îl întâlnim în proza lui Sadoveanu sau a lui Creangă, având capacitatea de a trăi conștient „marile drame ale conștiinței umane” (Eugen Simion, *Timpul n-a mai avut răbdare*), de a seduce prin inteligența sa vie, prin umorul firesc și prin verva lingvistică. Este un țăran reflexiv, cultivat, superior, conservator, un înțelept de tip socratic care iubește liniștea și libertatea. El devine, în confruntarea cu istoria, „o victimă, dar nu o victimă fără glas, ci o conștiință” (Mihai Ungheanu). Încearcă, prin spirit, să se sustragă temporalului, imediatului și să prezeve un timp mitic, numai al lui.

„Drama lui nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine, întâi, dintr-un simț înalt al paternității rănite. Nu faptul de a-și pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-și pierde fiii și liniștea care-l face să privească existența ca un spectacol superior.” (Eugen Simion, *Scritori români de azi*) Își trăiește, în volumul II, cu demnitate singurătatea, cu întrebări obsedante adresate lui Niculaie despre mersul și scopul noii societăți, pe care nu găsisese rezerve sufletești ca s-o accepte, însă fusese nevoit să se integreze formal în ea.

Personajul este caracterizat prin toate mijloacele directe și indirecte, într-o concentrare evidentă a discursului epic asupra figurii sale, chiar dacă uneori se lasă impresia abandonării sale. Caracterizarea directă din perspectiva naratorului se întâlnește chiar la începutul romanului, în scena cinei: „Moromete stătea parcă deasupra tuturor...”. În alt loc, același povestitor observă: „Moromete avea uneori obiceiul – semn de bătrânețe sau poate nevoia de a se convinge că și cele mai întortocheate gânduri pot căpăta glas – de a se retrage pe undeva prin grădină și de a vorbi singur...”. Celelalte personaje îl percep diferit, această pluralitate a receptării atestându-i modernitatea. Soția sa Catrina îi reproșează lenea și plăcerea vorbei – „Toată ziua stai la drum și bei tutun” –, sora sa, Guica, îl consideră „un hoț”, pentru că, el recăsătorindu-se, ea a fost obligată să se mute din casă, rămânând singură, în timp ce Cocoșilă, prietenul său, îi zice mereu: „Ești prost!”, calificativ ce ascunde însă, pe de o parte, simpatia, iar pe de altă parte, invidia față de inteligența și spontaneitatea personajului. Pentru procedeul autocaracterizării, rămâne definitorie mărturisirea făcută de Moromete doctorului, cu sublima trufie a omului ce și-a respectat condiția și menirea: „Domnule... eu totdeauna am dus o viață independentă!”.

Ca modalitate de caracterizare indirectă, se rețin câteva din gesturile personajului, care sunt semnificative pentru portretul său moral și psihologic, cum este acela de la finalul volumului I, când pleacă de acasă după cearta cu băieții: „Moromete se așează pe piatra albă de hotar și își luă capul în mâini. Era cu desăvârșire singur...”. În aceeași categorie intră și monologul interior, care dezvăluie un eu morometean meditativ, profund, dilematic și interiorizat, care trăiește, în universul său ascuns de ochii celor din jur, marile întrebări existențiale. Relevantă, din acest punct de vedere, este scena în care vrea să sape șanțulețul care să apere paiele de ploaie, când vorbește cu un imaginar „Bâznae”, ecou al lungilor discuții cu fiul său Niculae sau imaginea unui eu alternativ, care îi produce unele îndoieli și conflicte interioare: „Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul acesta cine știe ce s-o alege de el! (...) Că tu vii și-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?”.

Personajul este, de asemenea, caracterizat prin antiteză cu Tudor Bălosu, vecinul ignorant și preocupat doar de îmbogățire, și cu fiii săi, care își reneagă condiția rurală și optează pentru o lume de la periferia urbanității, crezând în himera fericirii și a prosperității garantate de părăsirea satului natal.

Așa cum arată Eugen Simion, Moromete reprezintă „lumea țărănească în valorile ei durabile” (*Timpul n-a mai avut răbdare*): independență și libertate a spiritului,

proprietate, dreptul la exprimare și la opinie, familie. În apărarea acestor valori, el se luptă cu Bălosu, cu Jupuitu, cu Aristide, cu Niculaie, cu cei trei fii etc. „Lupta pentru apărarea vechilor bucurii” se sfârșește în momentul în care copiii îl părăsesc. De aici încolo naratorul își demitizează personajul, îl face să fie altfel decât ne-am obișnuit în primul volum: avar, suspicios, morocănos, taciturn etc.

Receptarea critică a personajului este completată, sintetic, de Marian Bucur, care afirmă că „Moromete e străin lumii satului nostru. Un îngândurat, reflexiv, ironic, inteligent, guraliv și tăcut, încolțit de o societate ale cărei instituții sunt făcute să-l doboare, prizonier al unui sistem de cercuri, Moromete are conștiința neputinței sale de a se elibera, de a fi liber. Drama lui este existențialistă, nu un fenomen de criză. Marin Preda nu aduce în literatură un erou bolnav, ci unul îmbolnăvit de impactul lumii țărănești cu istoria”.

La nivelul artei și tehnicii narative se observă perspectiva auctorială a relatării, în general de obiectivitate și relativă neimplicare a autorului în evenimentele narate. Modernitatea discursului narativ vine din faptul că uneori personajul principal, Moromete, dar și Niculae în volumul II preiau rolul de narator, într-un joc narativ ce implică monologul, investigația, observația și stilul indirect liber, care creează perspective plurale asupra realității.

Ca autor, Preda se declară adeptul „romanului de conținut”, de creație (Garabet Ibrăileanu), care să urmărească fluxul vieții, al realității. Textul are evidente accente dramatice nu numai la nivelul conținutului, ci și la acela al formei. Multe scene sunt dramatizate prin „jocul” personajelor, prin viziunea regizorală a autorului, prin talentul reprezentării unei întregi lumi într-o singură secvență (cina, tăierea salcâmului, poiana lui Iocan, venirea agentului fiscal, fuga băieților).

Analiza psihologică se face atât obiectiv, din exterior către interior, cât și subiectiv, din interior către exterior, în lungile monologuri ale personajului principal. Scriitorul dovedește o artă literară complexă, creând un flux epic ce dă o copleșitoare senzație de viață, atât prin structura orală a frazei, cât și prin autenticitatea și verosimilitatea faptelor, deși, întrebat fiind de Eugen Simion într-un interviu: „Ce e, atunci, adevăr și ficțiune în *Moromeții*?”, Preda răspunde: „Adevărate sunt sentimentele. Ficțiuni sunt împrejurările”. Textul este alb din punct de vedere expresiv, lipsit de ornamente stilistice deosebite, eliminând aproape în întregime liricul și descriptivul, în favoarea epicului și a dramaticului.

Romanul în postmodernism. Proza postmodernă – prezentare sintetică

Conceptul de *postmodernism* – încă incomplet elaborat – apare pentru prima dată în anul 1934, în *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, publicată la Madrid de Federico de Onís. Postmodernismul literar este disputat de atunci în permanență, și mai ales în ultimii 30 de ani, primind definiții diverse: „o literatură

a liniștii” (Guy Scarpetta), „o viziune a apocalipticului” (Gerald Graff), „o formă de modernism ironic și plezirist” (Umberto Eco), „o formă de manifestare paradoxală a viitorului anterior” (Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*), „o modalitate de a digera modernismul, nu de a-l duce în spinare” (John Barth) etc.

Criticii și esteticienii români, de asemenea, s-au arătat preocupați de înțelegerea și delimitarea acestui nou concept literar – și nu numai – încă de la apariția lui în plan universal. Astfel, cu decenii în urmă, Ovid S. Crohmălniceanu îl intuia drept „o formă de revoltă tacită împotriva vastei plictiseli” la care se ajunsese – considera criticul – atât în rândul creatorilor, cât și al cititorilor. Comparând postmodernismul cu alte curente ce s-au născut din dorința de inovație și chiar frondă, Paul Cornea remarcă luciditatea, chiar caracterul cerebral, perfect controlat al ludicului estetic, observând că postmodernul „ia parte cu voluptate la joc, fără a-și pierde însă controlul de sine”. În sfârșit, Mircea Cărtărescu, teoretician și autor integrat postmodernismului, consideră că acesta nu poate fi considerat un curent literar în sensul clasic al termenului: „În postmodernism eu nu văd un curent literar, ci chiar depășirea oricărei idei de *curent*, *direcție* în artă, tot ce ar putea duce la ideea că arta este o mărime vectorială” (*Postmodernismul românesc*).

Proza postmodernă din spațiul românesc oferă un tablou divers, eterogen și difuz, constituindu-se – prin hibridizarea genurilor și a speciilor – într-un model cultural sintetic, oscilând între ambiția de totalitate a romantismului și fragmentarismul individualist al modernismului. Comunicativitatea, biografismul, hiperrealismul, mitologia derizoriului, fantezismul alegoric și livresc, inspirația din cotidian și din concret, cuprinderea diversității realului, a *totului* sunt dominante identificabile în majoritatea creațiilor.

Diversitatea formulelor epice a determinat o clasificare a prozatorilor după viziunea estetică și stilul asumat. Astfel, în *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu identifică următoarele categorii: *textualiștii* influențați de „noul roman” și de neoavangarda franceză (Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Ioan Flora); *microanaliztii* sau *biografiztii* proveniți din „Cenaclul de luni” patronat de Nicolae Manolescu (Ion Coșovei, Ion Stratan, Florin Iaru); *minimaliztii* apropiați de *tardomodernism* și de *neoavangardele abstracte* (Petru Romoșan, Ion Bogdan Lefter, Matei Vișniec); *expresioniștii* preocupați de o problematică etică și metafizică (Emil Hurezeanu, Nichita Danilov, Marta Petreu).

Majoritatea prozatorilor practică un discurs literar direct, fără seducțiile retoricii tradiționale, născut din convingerea convenționalității comunicării ficționale, pe care o denunță și încearcă să o atenueze prin diferite strategii de comunicare directă cu cititorul. Dintre caracteristicile retorico-stilistice menționăm desolemnizarea limbajului, prin refuzul stilului înalt, abstract, ermetic sau impersonal, oralitatea, prozaismul, preluarea invenției lexicale a străzii, alternarea registrelor și tonuri narative, fantezia explozivă, ironia și autoironia, pastșa, parodia, jocul etc.

Prozatorii postmoderni pornesc de la convingerea că literatura, înainte de a fi un act de cunoaștere, este un act de comunicare, prin intermediul textului, între autor și cititor, o „întâlnire comunicativă” ce necesită o „negociere a sensului”, astfel încât

se renunță, de cele mai multe ori, la masca naratorială, autorul devenind o instanță prezentă în chiar interiorul ficțiunii, pe care o dezbate, într-un fel cu cititorul, acesta pătrunzând, în această manieră, în laboratorul de creație al operei.

Un alt element de noutate îl reprezintă romanul colectiv (*Femeia în roșu*, autori Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș), ceea ce atestă predispoziția creatorilor către experimentul estetic. Se practică, în aceeași zonă a experimentului, antinarația, decreția sau deconstrucția, parafraza, parodia, citarea directă, inserțiile livresti, plurivocitatea naratorială, dislocarea, incongruența sau suprapunerea narativă, intertextualitatea și metatextualitatea etc.

Timpul și spațiul epic își pierd statutul ordonator, înregistrându-se, pe de o parte, o temporalitate multivalentă și chiar nonliterară, preferința pentru timpul cotidianului anost sau pentru microtimpul istoric, fluidizarea planurilor temporale etc., iar pe de altă parte, sincoparea și fragmentarea spațială, trecerea firească din real în ireal, comprimarea sau dilatarea fantastică etc.

Mircea Nedelciu

Repere ale creației

Prozator aparținând generației '80, Mircea Nedelciu s-a impus în literatura timpului nu doar prin forța extraordinară a personalității sale, ci mai ales prin calitatea operelor scrise, toate vădind o certă preocupare pentru inovație estetică și stilistică. Este, din acest punct de vedere, unul dintre inițiatorii postmodernismului și ai textualismului în literatura română, în dubla sa calitate de teoretician și de autor.

În vremea studenției și după aceea a fost membru al cenaclului universitar „Junimea”, condus de criticul Ovid S. Crohmălniceanu, alături de alți tineri scriitori ce vor avea, mai târziu, un cuvânt de spus în literatura timpului.

A publicat atât proză scurtă, cât și romane: *Aventuri într-o curte interioară* (1979), *Efectul de ecou controlat* (1981), *Amendament la instinctul proprietății* (1983), *Zmeura de câmpie* (1984), *Tratament fabulatoriu* (1986), *Și ieri va fi o zi* (1989), *Femeia în roșu* (1991 – semnat alături de Adriana Babeți și Mircea Mihăieș), *Povestea poveștilor generației '80* (1998). Aceste texte, ca și cele publicate în volumul colectiv *Desant 83* („cartea generației în blugi” – Ovid S. Crohmălniceanu), îl recomandă ca un scriitor de marcă al sfârșitului de secol XX. Analizându-i stilul și viziunea artistică, Ovid S. Crohmălniceanu îl vede drept un „constructor riguros, atent la orice amănunt, adevărat ceasornicar în prozele sale inteligente cu efectul precis controlat”, „cu o percepție acută a proceselor de asimilație din corpul social și o ureche capabilă să concureze cel mai perfecționist magnetofon japonez”.

Interesat de „producerea textului” ca temă de dezbateri teoretică și demers practic de creație, autorul a încercat să arate, în mod concret, cum se face literatură. De asemenea, în numeroase texte programatice, a problematizat ideea necesității literaturii, a raporturilor autor-narator-personaj-cititor, dovedindu-se, din acest punct

de vedere, un veritabil avangardist al generației sale. Astfel, în *Amendament la instinctul proprietății*, subliniază că „povestitorul, ascultătorul și eroul unei povestiri sunt coproprietari”, iar în romanul *Zmeura de câmpie* vede într-un mod inedit implicarea cititorului în actul receptării: „Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înțelegerea mesajului”.

În majoritatea lucrărilor sale, autorul folosește tehnica juxtapunerii fragmentelor epice, a discursurilor aparținând mai multor voci naratoriale, între ele disociindu-se și glasul autorului, altul decât cel al naratorului.

Fiind un adevărat experimentator de tehnici naratologice, textele sale însumează colaje de istorisiri în care vorbesc mai mulți povestitori, jocul text-subtext, lirism și parafrază în formele ironiei, limbaj metatextual și convențional etc.

Datorită capacității de a fabula, a fost comparat cu Sadoveanu și Eliade, cu mențiunea că fabulosul pe care îl promovează prin relatările personajelor sale nu încearcă o recuperare a legendarului sau a sacrului, ci este o modalitate de compensare, în imaginație și vis, a prozaismului existenței cotidiene.

Tratament fabulatoriu – descompunere și recompunere în spațiul modernității

Romanul *Tratament fabulatoriu* a fost încadrat în textualism, tendință a prozei postmoderniste constând în întoarcerea textului spre sine însuși. Prin noțiunea de *text* înțelegându-se orice formă de comunicare scrisă, textualiștii preiau sensul termenului și fac o literatură în care accentul se mută de pe conținut pe formă. Romanul devine astfel autoreferențial, mozaicat ca structură, cu paranteze, explicații, divagații, un reflex al gândirii celui care scrie, fără respectarea unor reguli structurante stricte. Este un roman care se scrie pe sine, ducând astfel la demitizarea speciei.

Geneza romanului este explicată de autorul însuși, în mărturia din „Avertisment la ediția a II-a”, din 1996. În timpul regimului comunist, când viața oamenilor se înrăutățea de la o zi la alta, Mircea Nedelciu, librar, pe atunci, la Editura Cartea Românească, intră în contact cu un public activ și divers, care „nu era deloc credul” în privința propagandei comuniste. Își dă seama că lectura, cartea reprezintă, mai ales în acele timpuri, „un ultim refugiu în fața agresivității propagandistice”. Scrie, în acest context, „o contrautoxie față de utopia negativă de tip Orwell pe care o trăiam în realitatea aceluia 1984”, aluzie la titlul cărții autorului menționat. Așadar, *Tratament fabulatoriu* s-a născut, după cum declară autorul, ca „un obiect util, un instrument pentru creșterea rezistenței la manipulare. Într-un fel, această idee era și mărturisirea unui eșec: dacă nu poți lupta sau dacă lupta n-are șanse de succes, singura formă de rezistență este să ne refugiem în *fabulatoriu*”.

Romanul începe cu o lungă **prefață** a autorului, care se vrea, consideră Eugen Simion în *Scriitori români de azi*, „un studiu de sociologie a textualismului”. „Dacă societatea capitalistă încearcă integrarea artei prin marșandizare, atunci și literatura încearcă integrarea socialului prin textualizare... În același spirit este văzut și rostul

autoreferențialității.” (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*) Meditând asupra relației dintre societate și artă, autorul spune că, „printr-o atitudine critică față de estetica atitudinii contemplative, prin fundamentarea pe o estetică a acțiunii și a implicării, arta contemporană are o șansă în plus de a fi eficientă pentru om, de a interveni în lume”. De fapt, rostul prefeței era de a apăra caracterul subversiv al cărții, fără ca această intenție să fie declarată. Printre paranteze epice și autobiografice, autorul vorbește despre funcțiile artei și eficiența ei, despre raporturile criticii cu textul, despre șansa artei de a „intervenii pozitiv în lume”, chiar despre „necesitatea unei prefețe”, face disocieri între societatea capitalistă și cea socialistă, teoretizează literatura ca marfă etc.

Titlul este o metaforă care anunță cititorii că textul este o ficțiune de sugestie psihanalitică, iar temele operei trimit către iubire, speranță, eșec, slăbiciune, raporturile individului cu societatea, nevoia de evadare – mai curând din tine însuși decât dintr-o lume anume – pe fundalul unei povești cu valențe evident fabulatorii. Calitatea de roman experimental vine, în primul rând, din inedita articulare dintre prefață și romanul propriu-zis. Autorul nu numai că lasă să pătrundă în acest paratext realitatea imediată, introdusă sub forma parantezelor – („Acum intră fiu-meu, în vârstă de trei ani și jumătate, și mă roagă să-l las și pe el să se joace la mașina de scris...”) –, ci îl determină pe cititor să se întoarcă de multe ori la prefață, pentru a înțelege povestea.

Subiectul romanului se încheagă foarte greu, discontinuu și ambiguu, narațiunea lăsând impresia constituirii întâmplătoare, printr-o aglomerare de legende locale, toponimice și genealogice, dialoguri trunchiate, un articol dintr-o enciclopedie, confesiuni, scrisori, paranteze etc., prin schimbarea permanentă a punctului de vedere asupra faptelor, care duce la înțelegerea diferită a aceluiași eveniment.

Sub raport **compozițional**, romanul este construit circular, în centru aflându-se personajul principal, chiar dacă sunt amestecate mai multe genuri, stiluri, specii, limbaje și voci, iar dialogurile nu sunt marcate grafic. Se creează un fel de continuum narativ, pe fondul unui ritm tensionat al acțiunii, care dă impresia de viață trăită, de autenticitate, în ciuda neverosimilității logice. Motivul compozițional este misterul, care întreține suspansul istorisirii. Nucleul narativ pornește de la o idee mai veche, din „Tipografi și topografi”, despre locurile rămase, dintr-un motiv sau altul, în afara hărților: „Orice deformare de câțiva microni, strecurată la laminarea foliei sau la tipar, ar fi putut duce la aberații incontroleabile în unica imagine exactă a locurilor, aberații echivalabile pe teren cu strămutarea unui deal, sat, oraș, întreruperea unui râu, apariția unui copac cu diametrul de 150 de metri sau dispariția unei case”. Într-un asemenea spațiu nimerește din întâmplare, vrând să scurteze drumul către sat, Luca, meteorolog, mutat de la munte la o stație de la câmpie, lângă Fuica. Locul care nu există pe hartă se dezvăluie ca un adevărat „rai”, fiind populat de o societate împăcată, mulțumită, care fraternizează într-o armonie ciudată.

Printr-un fel de organizare labirintică a spațiului, această colonie le rămâne necunoscută locuitorilor dimprejur; este un tărâm ireal, fantastic, perceput doar de anumite persoane, o societate a egalității între oameni, a bunăstării, un fel de Eden

unde nu există moarte – nici nu au cimitir –, unde toate bolile, „cancerul sau prostia”, se vindecă în mod miraculos. Este un spațiu utopic ce amintește de tărâmul similar din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, sugestie cuprinsă și în toponimul „Valea Plânșii”, un *falanster* (societate de tip muncitoresc în care membrii trăiesc în comunitate, sub semnul egalității, conform concepției lui Charles Fourier). Reversul medaliei se dezvăluie atunci când Luca află că această lume este condusă de bastarzi, că relațiile dintre indivizi sunt false, denaturate prin minciună și înșelătorie, că este o societate putredă, lipsită de istorie, de tradiție, de rădăcini. Tărâmul paradisiac de la început devine acum un infern, „o biserică fără cruce”.

Personajul principal are o existență dublă – una exterioară și deci reală, alta interioară, onirică, deci ireală. Existența reală se desfășoară într-o lume mediocră, dar care nu conștientizează această mediocritate, populată de indivizi meschini și limitați, bovarici, nemulțumiți de ei înșiși, căutându-și permanent, din această cauză, un refugiu personal, un univers compensatoriu: doctorul Abraș, care își maschează mediocritatea cu iluzia superiorității și a strălucirii pe care i-o dau adulatorii, soția sa, actrița Gina-Felina, care-și consumă drama refugiindu-se în eros, agronomul Pascu, ce se vrea scriitor, profesorul Nelu, suficient și ridicol, însă cu pretenții de critic de teatru, inginerul Ion Ion, care-și caută alinarea în alcool etc. Fiecare personaj este reprezentat deci de o dublă personalitate, are două identități contrastante, una afișată și una ascunsă.

Romanul se dovedește a fi o parabolă care-și propune să „dezvăluie chipul adevărat, de corupție și de minciună” (Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*) al societății comuniste. Această „Valea Plânșii” nu este decât utopia extremă a unui sistem politic bolnav. Este o lume a duplicității, a minciunii și a promiscuității, atât la nivel concret, cât și la nivel simbolic. Sugestia este conținută și de obiectul de activitate al instituției numite Fitotron, unde se produc, prin mutații genetice, hibrizi. Această operație – derulată într-un mediu controlat, artificial, în mari sere a căror temperatură nu corespunde niciodată celei reale – contribuie la decodarea semnificațiilor textului. „Pur și visător (...), personajul din *Tratament fabulatoriu*, cetățean al României de astăzi, a descoperit, rătăcindu-se prin locuri apropiate reședinței sale, geografic identificabilă, un tărâm paradisiac, a cărui onirică frumusețe constă, în fine, în realizarea comunismului. Cei cărora le vorbește de descoperirea lui îl cred alienat mental, el însuși izbutind în cele din urmă să dezvăluie chipul adevărat, de corupție și minciună al paradisului său, inițiat printr-un salt ontologic.” (Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*)

Raportându-se la formula fantasticului oniric, bazat pe ambiguitatea voită a planurilor narrative, romanul își explică finalmente titlul în momentul în care Luca, personajul principal, suspectat că ar fabula și considerat bolnav de către anturajul său, lasă să se înțeleagă că a descoperit o undă meteo ale cărei efecte neobișnuite i-ar fi putut afecta pe ceilalți oameni, astfel încât el, conștient, îi supune unui „tratament fabulatoriu”, atrăgându-i într-o poveste absurdă în iraționalitatea și lipsa ei de finalitate, care lasă însă impresia unui mit.

unde nu există moarte – nici nu au cimitir –, unde toate bolile, „cancerul sau prostia”, se vindecă în mod miraculos. Este un spațiu utopic ce amintește de țărâmul similar din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, sugestie cuprinsă și în toponimul „Valea Plânșii”, un *falanster* (societate de tip muncitoresc în care membrii trăiesc în comunitate, sub semnul egalității, conform concepției lui Charles Fourier). Reversul medaliei se dezvăluie atunci când Luca află că această lume este condusă de bastarzi, că relațiile dintre indivizi sunt false, denaturate prin minciună și înșelătorie, că este o societate putredă, lipsită de istorie, de tradiție, de rădăcini. Țărâmul paradisiac de la început devine acum un infern, „o biserică fără cruce”.

Personajul principal are o existență dublă – una exterioară și deci reală, alta interioară, onirică, deci ireală. Existența reală se desfășoară într-o lume mediocră, dar care nu conștientizează această mediocritate, populată de indivizi meschini și limitați, bovarici, nemulțumiți de ei înșiși, căutându-și permanent, din această cauză, un refugiu personal, un univers compensatoriu: doctorul Abraș, care își maschează mediocritatea cu iluzia superiorității și a strălucirii pe care i-o dau adulatorii, soția sa, actrița Gina-Felina, care-și consumă drama refugiindu-se în eros, agronomul Pascu, ce se vrea scriitor, profesorul Nelu, suficient și ridicol, însă cu pretenții de critic de teatru, inginerul Ion Ion, care-și caută alinarea în alcool etc. Fiecare personaj este reprezentat deci de o dublă personalitate, are două identități contrastante, una afișată și una ascunsă.

Romanul se dovedește a fi o parabolă care-și propune să „dezvăluie chipul adevărat, de corupție și de minciună” (Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*) al societății comuniste. Această „Valea Plânșii” nu este decât utopia extremă a unui sistem politic bolnav. Este o lume a duplicității, a minciunii și a promiscuității, atât la nivel concret, cât și la nivel simbolic. Sugestia este conținută și de obiectul de activitate al instituției numite Fitotron, unde se produc, prin mutații genetice, hibrizi. Această operație – derulată într-un mediu controlat, artificial, în mari sere a căror temperatură nu corespunde niciodată celei reale – contribuie la decodarea semnificațiilor textului. „Pur și visător (...), personajul din *Tratament fabulatoriu*, cetățean al României de astăzi, a descoperit, rătăcindu-se prin locuri apropiate reședinței sale, geografic identificabilă, un țărm paradisiac, a cărui onirică frumusețe constă, în fine, în realizarea comunismului. Cei cărora le vorbește de descoperirea lui îl cred alienat mental, el însuși izbutind în cele din urmă să dezvăluie chipul adevărat, de corupție și minciună al paradisului său, inițiat printr-un salt ontologic.” (Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*)

Raportându-se la formula fantasticului oniric, bazat pe ambiguizarea voită a planurilor narrative, romanul își explică finalmente titlul în momentul în care Luca, personajul principal, suspectat că ar fabula și considerat bolnav de către anturajul său, lasă să se înțeleagă că a descoperit o undă meteo ale cărei efecte neobișnuite i-ar fi putut afecta pe ceilalți oameni, astfel încât el, conștient, îi supune unui „tratament fabulatoriu”, atrăgându-i într-o poveste absurdă în iraționalitatea și lipsa ei de finalitate, care lasă însă impresia unui mit.

Prin acest roman, Mircea Nedelciu depășește forma incipientă a textualismului, realizând deschideri către proza mitică și parabolică. Concluzia sa ar fi că neobișnuitul, utopicul, fantasticul, iraționalul, miticul etc. trebuie tratate cu mijloacele realismului și din perspectiva istoricului, a celui plasat în dinamica vieții contemporane. Pentru autor, utopia construită nu este decât un pretext pentru a radiografia societatea timpului, cu moravurile și slăbiciunile ei.

Eugen Simion (*Scriitori români de azi*) vorbește despre un „scenariu profan” al romanului, comparându-l pe Luca cu personajul principal din romanul *Cărarea pierdută* a lui Alain Fournier: „Eroul lui Alain Fournier caută copilăria pierdută și n-o mai găsește, personajul lui Mircea Nedelciu a nimerit o dată într-o colonie ciudată, pe Valea Plânșii, la «Conac», și nici el, nici alții n-o mai află... Este un vis al personajului, o nebunie, cum cred profesorul Nelu și medicul Abraș, sau acest paradis există și pentru a-l descoperi trebuie o operație de inițiere?”.

Romanul este impregnat de livresc. În scenariul lui intră și însemnările autorului, care scrie în *Tratament fabulatoriu* despre „condiția tragică a auctorialității”, un dicționar al personajelor, un jurnal al prozatorului, ce retranscrie manuscrisul romanului și se întreabă, izolat într-un orașel liniștit, dacă trebuie să gândească în locul personajelor sale sau nu, ceea ce recomandă opera ca un veritabil metaroman, între primele de acest fel din literatura noastră.

Poezia în perioada postbelică

Neomodernismul

Neomodernismul este un curent sau mai degrabă un fenomen literar, manifestat în continuarea modernismului lovinescian, care se pronunță însă pentru recuperarea modelelor clasice, pe care le resemantizează și le reinterpretează. Se încearcă astfel instaurarea unui dialog creator cu trecutul, în circumstanțele unei gândiri și ale unei sensibilități adaptate timpurilor moderne. Ca un ecou al avangardei manifestate la începutul secolului, poeții neomoderniști mărturisesc: „Suntem o generație fără dascăli și fără părinți spirituali. Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura...” (Geo Dumitrescu, *Lumea de mâine*).

Eugen Simion identifica trei grupări neomoderniste, semnificative prin profilul asumat în devenirea literaturii române din perioada 1960-1980, deși niciuna nu a exercitat o influență imediată, directă și substanțială în literatura ce a urmat: poeții de la revista *Albatros*, cei grupați în „Cercul literar de la Sibiu” și noul val suprarealist.

Revista *Albatros* a fost editată în 1941 și a fost interzisă după numai șapte numere, ca și tipărirea unui volum colectiv de poezie intitulat *Sârmă ghimpată*. „Albatrosiștii” (Geo Dumitrescu, Dimitrie Chelaru, Ion Caraion, Constantin Tonegaru etc.) promovează o orientare poetică destul de unitară, caracterizată prin nonconformism, contestarea formulei „artă pentru artă”, a poeziei „lascive” și a celei „de goarnă și trâmbiță” ce se prefigura, renunțarea la lirica melancolizată, idilică și suavă a tradiționaliștilor interbelici în favoarea unei poezii cu accente sociale și sarcastice, a trăirii intense, a suferinței ce angajează întreaga umanitate. Formula lirică adoptată este aceea a depoetizării, a respingerii formelor patetice, grave și căutat metafizice, a reconstrucției ludice și ironice a poemului, cu umor negru și nevroză sublimată în parodie. Ei reinterpretează temele grave ale literaturii dintr-o perspectivă ludică, amuzantă, chiar dacă ascunde aspecte tragice, într-o manieră ce-și va găsi străluciți continuatori în poeți precum Marin Sorescu și Mircea Dinescu.

Poeții grupați în „Cercul literar de la Sibiu” se revendică de la Școala Ardeleană, de la Maiorescu și „Junimea”, apărând ideea primatului esteticului, a rațiunii ce se

ascunde în spatele poeticului, a inovării literaturii fără a se uita rădăcinile latine ale poporului român și specificul spiritualității românești. Ei mută accentul de pe rural pe urban, de pe creația populară pe cea cultă, deoarece „exaltarea ruralismului și a etnicului, de justificat în preocupări sociale, devine un viciu amenințător atunci când tinde să copleșească fenomenul artistic, care nu-și poate afla ambianța cultă și prosperă, în sensul unei creații majore, decât în urbanitate și în exhaustivitate estetică” (*Manifestul „Cercului literar de la Sibiu”*). Spre deosebire de modernismul lovinescian, această orientare nu își propune sincronizarea cu „spiritul veacului”, ci recuperarea creativă a „unor modele exemplare, o „restaurare goetheană”, o valorificare a unui trecut ce devine ideal pentru prezentul zbuciumat. Trăsătura cea mai importantă a mișcării o constituie tendința de asimilare a epicului de către liric prin cultivarea programatică și sistematică a baladei. În articolul-program intitulat *Resurecția baladei* apare ideea respingerii „purismului poetic”, definit ca „o logoree ce nu mai spunea nimic”, în favoarea interferării epicului cu dramaticul în formele liricului, ce ar câștiga astfel în profunzime. Aceeași tendință de întoarcere către trecut va fi întâlnită, peste două decenii, la generația șaizeciștilor.

Noul val suprarealist, reprezentat de scriitori precum Gherasim Luca, Dolfi Trost, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, unește dicteul automat cu materialismul dialectic, așa cum reiese din manifestul intitulat *Dialectique de la dialectique*. Acești scriitori vor să înnoiască discursul oniric, să creeze o poezie „dereglată, absolut liberă”, de o mobilitate și de un insolit al asocierilor ce știu să exploateze virtuțile arbitrarului, rupturile de nivel ale sensului, efectele ambiguității ironico-sarcastice.

Apogeul neomodernismului va fi atins de „Generația '60”, reprezentată de poeți precum Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Emil Botta, Ion Caraion, Anatol E. Baconsky, Leonid Dimov etc., aplecați spre liricizarea poeziei, spre fantezie, erotism, magnetism semantic, ermetism, confesiune, într-un limbaj inedit, parcă reinventat. Liderul generației este Nichita Stănescu, a cărui lirică se caracterizează prin surpriza permanentă, predispoziția ludică, intelectualism, ironie, prezentarea abstracțiilor prin intermediul concretului, ambiguitate și subtilitatea metaforei etc.

Nichita Stănescu

Repere ale creației

Critica literară a apreciat încă de la debut ineputabilul teritoriu liric stănescian, ce se deschidea treptat, de la un volum la altul, căpătând o amploare ce nu a mai fost atinsă, în epocă, de vreun alt poet. Ovid S. Crohmălniceanu vorbește de „o nouă experiență lirică”, Edgar Papu situează poetul „într-un anumit spațiu pur, într-o zonă superioară a realității”, Marian Papahagi identifică un „cosmos al vorbirii”, iar Nicolae Manolescu surprinde în poezia lui Nichita Stănescu „o răsturnare de percepții”, „o metafizică a realului și o fizică a emoțiilor”.

Astfel, un interesant spectacol lingvistic prin care se modifică structurile poeticii dublează autenticul trăirii și neliniștea gândului, a meditației lirice. Revoluția limbajului începută de Rimbaud, Mallarmé și Valéry, prin descoperirea lirismului autoreflexiv, continuă în contextul poeziei românești cu Nichita Stănescu. Poetul a fost mereu preocupat să-și lămurească gândurile despre poezie, să se autodefinească în spațiul creației, al artei. Concepția despre cunoaștere și artă, despre echilibrul dintre conținut și forma poeziei sau relația poetului cu cuvântul sunt explorate în eseurile: *Cuvinte și necuvinte*, *Tulburătorul „Nu știi ce”* și în poeziile cu titluri semnificative: *Ars poetica*, *Autoportret*, *Poetul ca și soldatul*. Se remarcă încercarea de a surprinde frumosul, relația artistului cu materia pe care o modelează prin cuvânt, obsesia de a comunica *unicul*, esența, unitatea existențială sau cosmică.

Opera lui Nichita Stănescu li se dezvăluie exegeților ca un edificiu, ca un sistem ordonat în trepte, între care pot fi urmărite treceri, metamorfoze și reluări de teme care îi conferă aspectul unei structuri complexe, dar și unitare. În esență, se pot identifica trei etape în evoluția lirismului stănescian.

I. Primele volume, *Sensul iubirii* (1960) și *O viziune a sentimentelor* (1964), reprezintă momentul liric inițial de manifestare a stării jubilatorii, a elanurilor adolescente dominate de un lirism încă nediferențiat, de armonia sinelui cu lumea. Universul este diafan, o poetică a translucidului se constituie treptat, prin sunete și lumini. Motivul ieșirii din somn, al răsăritului reprezintă nașterea într-o nouă dimensiune a materiei (*Mister de băieți*). Copilăria, războiul, marile teme ale istoriei, adolescența, epicul sunt repere ale primului volum.

Urmează experiența erotică surprinsă prin mituri și un imagism preraphaelit, într-o mitologie insolită. Dimensiunea ludică, tonalitatea de romanță, apoi vagul simbolist, melancolia, starea incantatorie se regăsesc în poeziile începutului, ce par imateriale, serafice. Iubirea este „boală a trupului”, ca în folclor, „beție albă a simțurilor”, un elogiu al stării de a fi, al existenței (poezii semnificative: *Mișcare în sus*, *Pentru că înot și zbor în sus*, *Leoaică tânără*, *iubirea*, *Poveste sentimentală*, *Cântec* etc.).

Volumul *Dreptul la timp* marchează trecerea spre o nouă etapă, maturizarea eului. Erosul și creația aparțin unei lumi de imagini și iradierii diafane, se insinuează treptat impresiile difuze, perceperea dureroasă a timpului, discursul se intelectualizează, se abstractizează, materia este înlocuită cu energia ei, lucrurile cu tiparele lor pure. Poezia dislocă realul, repopulează universul cu alte elemente, are funcția de regenerare, pentru că poetul își creează propria cosmogonie în absența Creatorului.

II. A doua etapă ocupă un spațiu amplu și reprezintă maturitatea creatoare, momentul lirismului filosofic, al ermetizării discursului, al scindării dilematice a eului între terestru și cosmic, absolut și relativ, material și spiritual.

Esena lirismului stănescian este volumul *II elegii*, în care poeticul, filosoficul, miticul coexistă într-o metaforă existențială superioară. Volumul este o coerentă demonstrație despre filosofia sa lirică, sugerând raporturi care determină poezia și existența poetului și reprezintă, implicit, o meditație asupra condiției umane. Dintre

temele, ideile filosofice și poetice definitorii ale volumului menționăm : criza existențială, raporturile eului cu divinitatea, cu principiul suprem, aventura conștiinței de sine, lamentația asupra imperfecțiunii umane, tânjirea după *unitatea pierdută* a ființei, obsesia rupturii, ideea de culpabilitate, contemplarea omului din afară, dar și dureroasa contemplare de sine, simbolismul creației și drama cunoașterii (mitul creației).

În aceeași etapă se încadrează și volumele *Oul și sfera* (în care se reiau o parte dintre ideile poetico-filosofice din elegii, plânsul existențial, motivul galateic al creației, comunicarea erotică prin cuvânt), *Laus Ptolemaei* (o cosmogonie poetică, legată nu de principiul apei, ci de *pământ* în calitate de centru al universului). Ptolemeu fiind simbolul creației, geocentrismul teoriei lui Ptolemeu este în spațiul poetic un antropocentrism de substrat, care ar trebui să fundamenteze orice adevăr uman.

Esențial rămâne volumul *Necuvintele* (1969), o tulburătoare meditație asupra limbajului și a poeziei, la fel de enigmatice ca structura materiei sau înțelegerea cosmosului. Se deschide aici o artă poetică explorând increatul, starea de virtualitate. Cuvintele se retrag în „necuvinte”, în posibilitate și latențe pure ale sensurilor, acolo unde drama cuvântului și a limitării nu se mai simte acut. Problema cuvântului este legată de existență, el are un sens instabil, trup, materie, limite ce nu pot fi analizate. Opțiunea pentru *necuvânt* este de fapt opțiunea pentru cuvântul poetic în care orice se poate întâmpla. Revolta împotriva verbului conduce la o deplasare de accent spre sensuri, spre real, pe care îl presimte vag, cuvântul este „singurul lucru fără de lucru”. De aceea, poetul se întreabă dramatic : „Dar ce înseamnă *cine/ și a pierde*, Doamne,/ ce înseamnă *a pierde – pierdere?*” (*Lupta inimii cu sângele*). Poetul simte alunecările de sensuri, indiferența cuvintelor, dialogul cu sine este „cina cea de taină” în cuvânt, un tablou tragic, în care sinele aproape nu încap, nu se regăsește. De aceea, eul „stă la pândă asupra limbajului, pulverizându-l și refăcându-l mereu, mereu pentru a-l domina (...). El scrie cuvintele, refuzându-le în chiar actul scriiturii, vrea să scrie cu negația acestor semne necuvintele” (Marin Mincu). Criticul definește „starea de necuvânt” drept cea în care nu se mai simte nevoia ca „ceva să se exprime prin *altceva*”, când „autonomia semnificantului este totală”, fără șirul de determinări și relaționări dintre sfera semantică și cea sintactică.

Nichita Stănescu împinge investigarea discursului poetic până la ultimele consecințe, analizând instanțele comunicării, semantica, retorica, stilul, tonul, cu limitele lor dureroase. De aici și starea elegiacă a poeziei sale : „poezia nu este lacrimă/ ea este însuși plânsul” (*Poezia*).

III. A treia etapă va căuta sursa poeziei în formele poeticității, odată cu volumul *În dulcele stil clasic*, când versurile tradiționale, structurile clasice sunt asumate în discursul „postmodern”. Este o apropiere de realitate, o reluare nostalgică a unui „stil clasic”, a unor atitudini preromantice. Densitatea ideatică, lirismul reflexiv, ermetismul filosofic sunt abandonate în favoarea realului, a emoției, a familiarului. *Epica magna*, *Opere imperfecte*, *Noduri și semne* sunt volume ce revin la tema timpului, a morții, suferința cuprinde dramatic universul, întreaga fire. După ce a atins lirismul pur, Nichita se întoarce spre tentația tradiției, a romantismului desuet,

preluat însă cu ironie, ludic, în ton de romanță sau muzicalitate difuză. Vizionarismul, modernismul pur, autentic, recuperarea postmodernă a trecutului, a modalităților lirice clasice sunt trepte ale unui univers poetic neliniștitor și inepuizabil, o poezie întoarsă spre cuvânt ca forță magică sau ca neputință, spre labirintul limbajului poetic în care se suprapun comunicarea și teama de noncomunicare sau de comunicarea de sine.

Lecția despre cub – frumosul între trăire și geometrie

Poezia *Lecția despre cub* face parte din volumul *Opere imperfecte* din 1979 și poate fi considerată o artă poetică inedită, atipică, în spiritul lui Nichita Stănescu. Nu întâmplător volumul se deschide cu o „lecție despre cub” și se încheie cu o „lecție despre cerc”, sugestie nu doar a circularității compoziționale a volumului, ci și a idealului de perfecțiune la care se raportează poetul, a ciclicității eforturilor omului de a atinge absolutul, a infinitului spiritual și, deopotrivă, a limitărilor materiale impuse de însăși condiția umană. De altfel, întregul volum este o mărturie a avatarurilor la care se supune ființa în drumul către împlinirea prin artă. Textul este o încercare de transpoetizare, de recompunere geometrică a arhetipului universal, din care se desprind arhetipurile particulare, stănesciene.

Se creează, prin această simetrie între cele două „lecții”, premisele unei dezbateri despre creație. Așa cum observă Ștefania Mincu, Nichita Stănescu practică „o poetică a deconstrucției” (*Nichita Stănescu, Între poesis și poiein*), a realizării în sens negativ a frumosului și a perfecțiunii, idee ce se susține pe deplin în această operă. La nivel tematic, accentul cade asupra raportului dintre eul creator și lume, dintre operă și receptarea ei, elemente care l-au preocupat constant pe Nichita Stănescu, până când ajunge să afirme, axiomatic, că „poezia nu se scrie cu cuvinte”; altfel spus, creația nu este o simplă înșiruire lexicală, ci îi este consubstanțială jertfa de sine a creatorului, cum se sugerează și în *Lecția despre cub*.

Premisa discursului liric pare să fie desprinsă din *Structura liricii moderne*, lucrare a lui Hugo Friedrich, care promovează ideea rupturii evidente dintre creație și lume, dintre ceea ce e convențional, general acceptat, aproape clișeu și noua viziune a unui autor de geniu. Dacă la începutul secolului XX, oripilând gustul public, Tristan Tzara oferea o rețetă dadaistă de creare a unei poezii prin hazard și combinația arbitrară a unor cuvinte decupate aleatoriu dintr-un ziar, după mai bine de jumătate de secol Nichita Stănescu dă o replică neomodernistă acestei viziuni, creând o artă poetică în care vorbește despre imperfecțiunea frumosului, imaginând o relație insolită între creator, geneza și materialul primar al operei, existența acesteia și receptarea ei ulterioară de către cititor. În virtutea acestei inedite proiecții artistice, poezia a fost considerată „un fals tratat de estetică a producerii și receptării operei de artă” (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu*).

Titlul, ca element paratextual, pare să anunțe în mod didacticist intenția poetului, prin substantivul articulat „lecția”, care trimite spre un algoritm al elaborării operei.

Cubul, prin calitatea sa de corp geometric asimilat în mod tradițional perfecțiunii, în asociere cu lexemul „lecția”, creează o simbolică geometrie a operei de artă.

Textul nu este organizat în strofe, având forma alegorică a unei povești cu rezonanțe sculpturale. La nivelul compoziției se pot delimita două planuri: unul al creării, celălalt al receptării frumosului.

Majoritatea verbelor din prima parte sunt la reflexivul pasiv („se ia”, „se răzuiește”, „se sărută”), în ele concentrându-se etapele muncii artistului. Sensul impersonal al verbelor lasă să se înțeleagă că nu există neapărat o predestinare către actul de zămislire a frumosului, astfel încât orice om poate încerca să îmblânzească natura spre a scoate din ea sămburele nemuririi. Încă din incipit, poezia dezvoltă simbolul pietrei, cu multiple valențe și conotații, care însă, toate, pot fi subordonate ideii de materie primă preexistentă unei geneze, de material simplu, brut, risipit pretutindeni în natură, deci la îndemâna oricui. Totodată, piatra sugerează și efortul necesar transformării ei, ca și eternitatea căreia îi este destinată, în contrast cu efemeritatea omului, a celui care o dăltuiește.

În următoarea secvență poetică sunt prezentate, prin enumerație, toate fazele necesare transformării pietrei. Sintagmele poetice utilizate conțin sugestii mitologice, filosofice și afective, implicând armonizarea mai multor dimensiuni ale umanului pentru conturarea unei realități artistice. Astfel, metafora „daltă de sânge” trimite către mitul sacrificiului pentru creație, iar „ochiul lui Homer” deschide perspectiva iluminării, a unei cunoașteri de tip superior, ce depășește cu mult simpla percepție a lumii, dacă avem în vedere și faptul că se presupune că Homer era orb. Este acel „ochi interior” eminescian ce se deschide „înlăuntrul”. Versul „se răzuiește cu raze”, bazat pe o aliterare, conotează o dimensiune a transcendentului, necesară transfigurării realității profane în artă. Cuvântul „perfect” – „până cubul iese perfect” – dezvăluie dualitatea sensurilor esteticului și a receptării acestuia.

A doua secvență a poeziei este introdusă prin locuțiunea adverbială „după aceea”, care marchează un progres temporal. Sărutarea cubului este un act de venerație, dar și o necesară intervenție a afectivității, care însuflețește piatra rece și dură, dându-i viață, așa cum s-a întâmplat și cu Galateea, statuia lui Pygmalion. Sintagma „de nenumărate ori” exprimă infinita necesitate de impregnare cu trăire, cu emoții și sentimente omenești a artei, care, în afara acestora, ar rămâne o simplă aparență, o formă goală. Repetiția „cu gura ta, cu gura altora...” deschide orizontul reprezentativității operei de artă, care nu exprimă o individualitate, ci o colectivitate universală.

Ultima etapă din algoritmul creației continuă parcursul anterior sub forma intervenției cu un ciocan asupra migălitei forme a cubului, realizată de către un demiurg modern, ce creează destrucționând: „După aceea de ia un ciocan/ și brusc se sfărâmă un colț de-al cubului”. Poetul devine ironic, referindu-se la gustul comun, banal, bazat pe stereotipuri și clișee mentale, specific nu doar cititorilor, ci și unor creatori, cei care se supun canoanelor, dovedind lipsă de imaginație, de inovație și de discernământ în actul estetic. Utilizarea adverbului „absolut”, alături de repetiția pronumelui nehotărât

„toți”, sugerează caracterul excepțional al celui ce are curajul de a nega o tradiție, de a agresa arghezian formele frumoase, dar gratuite, inconsistente. Gestul de distrugere a arhetipului perfect, prin această insolită sfărâmare a colțului unui cub perfect, sugerează ideea unei discontinuități existențiale a omului efemer, ce nu-și conservă sufletul fragil, dar sublim decât într-o formă imperfectă, neavând memoria vieții anterioare.

Exclamația din final, bazată pe o licență poetică – superlativul absolut „Ce cub perfect...” –, lasă poezia, la nivelul semnificațiilor, în sfera modernă a ambiguității. Perfecțiunea arhetipului degradat transformat în obiect profan arată că ființelor și obiectelor lumii reale le lipsește totuși foarte puțin pentru a ajunge la starea de perfecțiune eternă, de refacere a condițiilor lumii paradisiace.

În concluzie, textul se încadrează în neomodernism la toate nivelurile sale, de la valorificarea unor mituri ancestrale, a sugestiilor științifice și filosofice până la modelarea prozodică sub forma ingambamentului, a absenței ritmului și a rimei.

Elegia stănesciană între interogație gnoseologică și afirmare a sinelui – prezentare generală a volumului

Elegiile lui Nichita Stănescu exprimă un dramatism axiologic al cunoașterii, dar și al expresiei, urmăresc efectul timpului asupra statutului cuvântului în discursul poetic, dar și aventura conștiinței de sine în cunoaștere. Volumul (care urma să se numească *Cina cea de taină*) conține 12 texte poetice, 11 elegii, simbolizând apostolii, și o antielegie, care se asociază imaginii lui Iuda. Poetul însuși o numea „o carte a rupturii existențiale, chiar a eposului existențial”, „starea gălbenușului și a albușului, în situația de a alege alt ou de var”. Poezia va redimensiona materialul fundamental uman – *cuvântul*. Versurile sunt o meditație asupra posibilităților de a exprima în cuvânt viața, starea existențială. Ele s-au născut din dialogul cu unele cărți fundamentale: *Odiseea*, *Epopoea lui Ghilgameș*, Biblia, poeziile lui Bacovia, ale lui Rainer Maria Rilke. *Elegiile* explorează legăturile dintre om și cuvânt, o „fenomenologie a spiritului” translată în domeniul poeticului, o „cină de taină” în cuvânt, dialogul sinelui cu sinele.

În textele poetice se regăsesc mai multe tipuri ale elegiacului: elegia gnomică, a destinului, intimă, „plângerea” medievală, elegia ironică, absurdă, bocetul metafizic, antielegia (în *Omul-fantă*), cântecul „bolnav” (de lume), litania, „toate notele fiind dominate de intenția etico-filosofică (de desprindere a unei filosofii a poeticității), prezentă pretutindeni în limbajul ce face aluzii la concepte abstracte, la orizonturile largi ale cunoașterii” (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu*).

În *Elegia întâi*, dedicată lui Dedal, poetul încearcă să definească nedefinibilul, să comunice o stare aurorală, o geneză aparent cosmică, în realitate un început „al experienței proprii a subiectului în cuvânt” (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu*). Acel „El” nedeterminat cu care se deschide poezia devine treptat un substitut al *cuvântului*, o realitate suficientă sieși, cu paradoxurile ei, fără început și sfârșit, o interioritate

absolută : „El începe cu sine și sfârșește/ cu sine”. După cum *cuvântul* este „înălăuntrul desăvârșit”, și *eul* (conștiința subiectivă) este un „înălăuntru” al său, un simbolic „înșine” proiectat în interior, două lumi care se mărginesc reciproc fără a se putea transcende. Modelul construit de poet pentru a se raporta pe sine la cuvânt și lume este cel al *labirintului dedalic*, în care se află captive și cuvântul, și ființa : un om-lume, un cuvânt-om („Aici dorm eu, înconjurat de el”). Este un model al poeticității în care o multitudine de sensuri se adună, inclusiv creatorul acestui mesaj poetic, „un nod ce nu poate fi deznodat, neavând direcție de transcendere decât spre interior, spre propriul sine autodevorator” (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu*).

Elegia a doua (Getica) imaginează apariția zeilor în golurile lucrurilor, „distanțarea contemplativă față de propria substanță regăsită într-un altceva” (Ion Pop) : „în fiecare scorbura era așezat un zeu”. Prima secvență poetică prezintă o lume fabuloasă, mitică, a trecutului, în care ritualul înlocuirii golurilor cu zeități presupune o fetișizare excesivă a realului, în timp ce partea a doua proiectează o viziune aparent absurdă : înlocuirea unor părți ale umanului (mână, picior, ochi) cu „un zeu”. Se sugerează o posibilă pierdere a „ochiului” conștiinței, a perspectivei și facultății de cunoaștere, substituite cu o privire străină.

A treia elegie descrie o inedită și dificilă aventură a spiritului, mișcările intime ale conștiinței, mutațiile, unitățile realizate în mai mulți „timpi” : „contemplare”, „criză de timp” „și iar contemplare”, momente alternative în care cunoașterea de sine este asociată cu elementele firii. Spirala dialectică a cunoașterii descrie în cinci secvențe atât momentele de *contemplare* abstractă (o reverie de sine, o trezire în propriile abisuri), cât și cele de *criză* – conștiință a efemerității, a duratei. De remarcat imaginea halucinantă a păsărilor („Fluviu de păsări înfipite/ cu pliscurile una-ntr-alta se agită”), semn al haosului verbal, ermetizare a discursului, și motivul podului care nu poate susține realul, sugestie a prăbușirilor sub povara cuvintelor și a lucrurilor. Ieșirea nu este posibilă nici aici, de unde și tonul elegiac al poeziilor. Revelațiile fulgerătoare s-au uitat, omul recade „în starea de om”, revine în sine, captiv în cuvinte și între sentimente, gândul este „rob al magneților”.

A patra elegie (Lupta dintre visceral și real) reia într-o continuitate firească ideile din textul anterior ; după întoarcerea în trup, între limite, are loc proba luptei dintre „visceral” și „real”. Simbolul Evului Mediu trimite la vârsta pasiunii și a durerii, a trăirii iraționale, dar și a scindării spiritului de trup, într-o cunoscută „ceartă” pe care cultura a evocat-o mereu. Prima secvență descrie „elegiacul trupului condamnat la circuitul închis și absurd al sângelui, incapabil să gândească, să facă opțiuni” (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu*), în timp ce a doua secvență exprimă „prizonieratul spiritului”, oprit în așteptarea unei salvări, dureroasă și ea prin martiriul eliberării. Scindarea ființei, ruptura întregului este „durere a ruperii-n două a lumii”.

Elegia a cincea (Tentația realului) este o îmbrățișare până la contopire a formelor, a obiectelor lumii. Realul-tentație silește conștiința să se plieze pe o altă realitate, străină pentru ea, într-un proces absurd, kafkian, prin care eul (culpabil fără vină) trece prin „tribunalul frunzelor”, este „condamnat pentru neștiință, pentru plictiseală”,

primește pedepse și sentințe, până la *ispășire* – transformarea în altceva („încordare a înțelesurilor în ele însele/ până iau forma merelor, frunzelor,/ umbrelor,/ păsărilor”).

Elegia a șasea (Afazia) accentuează imposibilitatea unei opțiuni, urmare a pierderii capacității de a vorbi și de a înțelege iubirea („Stau între doi idoli și nu pot s-aleg/ pe niciunul”). Oprit în fața cuvântului, a vieții, situat între doi idoli, între două ipostaze, eul poetic rămâne în tragica derută a ființei sfâșiate, iar indecizia transformă idoli în „două bucăți de lemn”, demitizare a sacrului, semn al închistării, al rigidității, suferință zadarnică, perpetuă. Absurditatea dilemei este sporită prin intenția de a îngropa ambii idoli, pentru că poetul respinge fetișizarea cuvântului sau a realului, căutând sensuri, explicații și experiențe personale.

Elegia a șaptea (Opțiunea la real) imaginează tot o cunoaștere până la identificare cu frunzele, cu pietrele, cu merele, cu vietățile. Este o risipire a sinelui în substanța naturii, pe care o ia în posesie cu voluptate păgână („Niciodată n-am să fiu sacru. Mult, prea mult am imaginația/ celorlalte forme concrete”). Poetul visează la o multiplicare a simțurilor: „Întind o mână, care în loc de degete/ are cinci mâini...”, pentru a pătrunde esența realului, poezia este aici o aventură spre real.

Elegia a opta (Hiperboreana) vorbește despre o „Ea”, un principiu matern, meditație asupra genezei, poate chemarea însăși a Poeziei, a creației. Hiperboreea este simbolul unui spațiu al cunoașterii, un ocean primordial în care se plonjează cu sufletul dezbrăcat, „un fel de Valhalla a reveriei romantice” (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu*). În opoziție cu elegia anterioară a realului, aceasta pare să fie a oniricului.

Elegia a noua (Elegia oului) și *Elegia a zecea (Sunt)* vorbesc despre imperfecțiunea condiției umane ca subiect cunoscător. Simbolul oului – model arhetipal al cosmosului – trimite la sensurile nașterii și ale cunoașterii (*naissance*, *co-naissance*, în asocierile lui Paul Claudel), o a doua naștere spirituală într-un spațiu închis (cuvântul, existența, sinele): „stă unul lângă altul, nedezipit,/ sinele lângă sine”. Efortul unei nașteri perpetue („străbătând ou după ou”, „dintr-un ou într-altul mai mare/ la nesfârșit te naști...”) nu mai „postulează sfințenia *nunții* și vinovăția *făcutului*, ci deplasează accentul pe figura mișcării *germinative*” (Ion Pop).

Elegia a zecea este drama cunoașterii limitate, fragmentate, sinele tânjește după imaginile concrete, multiple ale universului. Suferința este fizică, pentru că eul nu poate să pătrundă sau figureze conceptele, pierzând „invizibilul organ”, fără nume (neauzul, nevăzul, nemirosul, negustul, nepipăitul), organul transcendenței.

Ultima elegie, a unsprezecea, numită *Intrare-n muncile de primăvară*, este semnificativă prin multitudinea sensurilor, încheie ciclul, sintetizează axele poeticii stănesciene. Textul pare un rezumat al experiențelor traversate, poetul încearcă să-și transgreseze limitele prin trăire. După atâtea căutări, el descoperă, ca și Blaga, pământul, punând capăt neliniștilor prin afirmarea unor certitudini simple, fundamentale: „Dar înainte de toate noi suntem seminte”. Germinația naturii, sevele pământului, asumarea interiorității, chiar a fragilității ființei sunt forme de a suporta singurătatea, descompunerea, „neiubirea”. Epicitatea textelor, dialectica lor conduc spre aventura ontologică și gnoseologică a eului poetic, spre odiseea omului în cuvânt, prilej de a constata condiția fundamental elegiacă a existenței umane.

Elegia a zecea (Sunt) – interogațiile eului modern

Receptarea poemului este dificilă, dar și provocatoare prin modernitatea textului, în care lirismul s-a esențializat, iar imaginile poetice, concrete și plastice, evocă noțiuni, concepte, abstracții, asocieri insolite, într-un spectacol lingvistic unic și original. Acum eul poetic își contemplă ființa și trăirea din exterior, răsturnând perspectivele și raporturile obișnuite.

Poezia este, de fapt, o meditație asupra posibilității reduse a omului de a cunoaște, de a percepe realitatea în esența ei, fără falsificări și iluzionări inutile. Lumea și propria ființă, în aceeași măsură, sunt *obiecte ale cunoașterii*, în timp ce conștiința încearcă zadarnic transcenderea, ieșirea din senzorial, vindecarea de o „boală” stranie a trupului și a sufletului: „Sunt bolnav”.

Dimensiunea elegiacă a poeziei este dată de tristețea și durerea structurală ale ființei care conștientizează precaritatea condiției umane, porțile închise ale omului în absența unui „organ” special de percepere a imperceptibilului. Într-o enumerație ludică, simțurile își pierd rostul, se întrerup în răstimpuri: „Vine vederea, mai întâi, apoi pauză,/ nu există ochi pentru ce vine”. Astfel, un timp al percepției este urmat de un gol cognitiv, *pauza, liniștea* ilustrează fragmentarea unui continuum pe care omul îl presimte, dar nu ajunge să-l recepteze sau să-l înțeleagă. Se remarcă sinesteziiile șocante, asocierile neobișnuite – *miros și liniște, vibrație umedă* –, contrastele dinamic/static: „iarna-nghețată-a mișcărilor”, ca și cum textul ar implica o universală analogie a contrariilor, o perspectivă magică.

Cauza suferinței este această absență a simțurilor, această imperfecțiune a organelor de simț, a corelațiilor materiei cu spiritul, a interiorului cu exteriorul.

Mărcile semantice ale bolii, implicit ale tonului elegiac al textului, sunt: „Sunt bolnav”, „mă doare”, „nu există”, „mi-a dispărut”, „lipsa”, „eclipsă”, „mor”, „mi-a fost înjunghiat”, „mi s-a topit”, „nu sufăr”. Expresiile poetice sugerează *boala, frustrarea, absența, stingerea* și sunt dublate de *negații* semnificative: „neauzul”, „nevăzul”, „nemirosul”, „nepipăitul”.

Cunoașterea prin simțuri este limitată, întreruptă, aducând doar informații incomplete, care nu epuizează realul. Fâșiile neacoperite, discontinuitățile, misterele realității sunt substituite de eul cunoscător prin metafore poetice revelatorii („organul nor”, „diavolul”, „verbul”, „centrul atomului”, „trupul-ramură” etc.). Acestea coboară în material, în concretul lucrurilor, asociază în enumerații aproape supraréaliste, absurde detaliile universului apropiat sau depărtat, material sau spiritual.

Eul poetic își imaginează o altă alcătuire a ființei, în care limitele se depărtează, natura este asumată într-o panteistă integrare: „Trupul ramură fără frunze”. El este „intrus peste pietre”, iar prin intertextualitate cu versul eminescian „organele-sfârâmate”, „maestrul e nebun”, suferind „de-ntreg universul”.

Ființa-univers suferă pentru pietre, sâmburi, pentru ploaia mărunță, pentru copaci și animale, iar trupul său este spațiul de rezonanță al lumii din jur. Tragedia limitei pe care Blaga o invocă în strigătul „Dați-mi un trup, voi, munților” transpare în

versul „Centrul atomului mă doare”. Poetul se simte aici o frântură din marele tot, din ființa divinității înseși, cu care concurează însă. Idei din *Omul-fantă* reapar în text prin proiecția utopică a celui care vede totul „din afara lumii protectoare/ și chiar/ din afara lui însuși”. Limitarea cunoașterii spre exterior sau spre interior aduce boala, plânsul poeziei stănesciene, un plâns universal. Absența organului transcendent, a simțului direct și total („ochi-timpan”, „papilă mirositoare”, „organ pieziș”, „organ ascuns în idei”) înseamnă absența înțelegerii, absența transcendentului. Astfel, titlul *Sunt echivalează*, pentru poet, cu „imposibilitatea punerii sale ca transcendență” (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu*). Rămân rana, durerea, boala, negațiile.

Deși compact prin sensuri, textul se poate structura în două părți, care urmăresc o dublă suferință: prima secvență comentează absența unor organe potrivite pentru a surprinde absolutul, infinitul, pentru că multiplicarea simțurilor, separate printr-un „zid”, nu percepe unitatea, sfericitatea (eul are nevoie de un singur organ-sintetizator); a doua secvență descrie suferința de a nu putea percepe realul, de a se regăsi în imanența lucrurilor („organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai”, organul „numit taur” sau „nor” a dispărut și el).

Semnul poetic (cuvântul) ar trebui să permită visata comunicare empatică a eului cu lucrurile, cu concretul realității. Textul poetic este inevitabil și o revoltă împotriva limbajului, a cărui hrană este percepută dureros, ca scindare a *semnificatului* de *semnificant*. Trupul este „apt pentru răni cheltuite-n cuvinte”, „mă doare *diavolul* și *verbul*” (cuvântul malefic, alunecos). Mai târziu, în poemul *Daimonul meu către mine*, confesiunea eului arată că „vorba arde,/ verbul putrezește”. Răspunsul *daimonului*, ca personaj straniu al poemelor stănesciene, alter ego al insului, sugestie a setei imperioase, stihiale de acela, va fi ordinul implacabil: „Schimbă-te-n cuvinte precum îți zic”. Singurele șanse sunt modificarea limbajului, lărgirea spațiului de rezonanță a semnului, transcenderea limitelor trupului și ale limbajului, numite șocant „încrîierarea îngustă, scheletică a insului meu”. Lăsat la voia divină, poetului îi rămân organul, acordurile elegiei, care ating însuși temeiul ființei.

Ca și alte „plângeri” tragice – bocetul mamei în *Miorița*, jalea doinelor, „Plângerea inorogului” din *Istoria ieroglică* a lui Dimitrie Cantemir, *Psalmii* lui Dosoftei sau cei ai lui Tudor Arghezi, elegiile eminesciene –, elegia lui Nichita Stănescu este o lamentație pe tema condiției umane, lipsită de posibilitatea înțelegerii universului, a absolutului, în absența unor organe de simț perfecte. Și totuși, omul are conștiința infinitului și a unicității sale.

Finalul poemului atinge esența tragicului prin conștientizarea cunoașterii limitate, fragmentate, eul este bolnav „de ferestre sparte”, „de numărul unu”, care „nu se mai împarte” pentru a pătrunde multitudinea ipostazelor umane, terestre sau cosmice. Multiplicarea ar echivala acum cu înțelegerea, cu asumarea existenței în formele ei diverse, inclusiv a durerii umane, a sacrificiului, a martirajului. Aluzia la cei doi martiri de pe rug trimite la dubla condiție bolnavă a omului, scindat între *suflet* și *trup*, între *cuvânt* și *gândire*. Fiecare cuvânt se rupe de sens, fiecare lucru rămâne în singurătatea sa, iar întâmplarea de *a fi* nu presupune și *verbul a ști* la cunoaște.

Un discurs modern, insolit prin imagini și asocieri, conceptualizat sau concretizat în formulări poetico-filosofice neașteptate, *Elegia a zecea* împletește prin simbolistica textului drama cunoașterii, criza de limbaj, elegiacul condiției existențiale.

Postmodernismul

Filosoful francez Jean-François Lyotard analizează raportul dintre modernism și postmodernism în studiul *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, publicat în anul 1979, observând că, dacă modernitatea a creat marile mituri ale umanității, printr-o gândire profundă și totalizatoare, încurajând progresul, cunoașterea și adevărul, după confruntarea acestor mituri cu realitatea a început să se piardă încrederea în ele, ca întreg, și să se propună, în loc, „mici narațiuni”, soluții parțiale, punctuale, limitate, pe măsura ființei umane, ale cărei ambiții nu pot fi întotdeauna susținute de condiția ei. Așadar, în jurul postmodernismului se poartă, de circa trei decenii, dezbateri aprinse la nivel mondial, neajungându-se încă la o definiție care să epuizeze întreaga problematică implicată de acest termen. Cert este că postmodernismul reprezintă o expresie a postmodernității, a schimbărilor ce s-au produs și se produc în dinamica lumii contemporane (democratizare, globalizare, explozia informației și a comunicării, tehnologia etc.).

Deși sunt caracterizate uneori în opoziție, postmodernismul nu poate fi conceput și apreciat critic decât prin raportare la modernism, așa cum arată și prefixul *post-*: „*Modern* și *postmodern* sunt termeni care definesc mai curând stări de spirit complementare, aflate în același timp în relații de ruptură, continuitate și întrepătrundere” (James Joyce).

Importanța postmodernismului în evoluția culturii și civilizației universale o subliniază și Mircea Cărtărescu, în lucrarea *Postmodernismul românesc*: „Fiind un pandant al democrației și pluralismului lumii occidentale de azi, postmodernismul artistic și literar nu este un concept efemer, un *-ism* între atâtea altele, ci unul fundamental, asemenea clasicismului, romantismului, barocului sau modernismului, concepte care nu definesc tendințe estetice, ci epoci de gândire și practică socială”.

Dacă avangarda neagă trecutul și vrea să reinventeze literatura, modernismul îl asimilează, îl încorporează într-o nouă concepție, deși parodic, ironic și metatextual. Poetul postmodern are credința că toate lucrurile esențiale au fost spuse și de aceea nu mai continuă evoluția în sensul de mai înainte, ci o abolește, și-o asumă, construindu-și o reacție esențialmente livrescă, a citatului intertextual și a parafrazei, face literatură pornind de la literatură, într-un colosal joc ce se atașează tradiției, recreând-o: „Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare” (Umberto Eco). Se produce, astfel, un proces de recontextualizare a ceea ce era considerat vechi sau desuet, spre dobândirea unor funcții noi, neașteptate.

Poezia modernă a fost cea dintâi care a respins trecutul în întregul său. În postmodernism se întâmplă exact invers: el nu numai că nu întoarce spatele poeziei moderne, pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, ci nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decât ea. „Este ca și cum postmodernismul s-ar defini printr-o dorință de înglobare a trecutului și s-ar referi la toată poezia scursă înainte.” (Nicolae Manolescu, *Despre poezie*)

Generația care și-a asumat drept calificativ identitar postmodernismul – „o altă epistemă literară” (Gheorghe Crăciun) – este cea a „optzeciștilor”. Acum artele sunt considerate o parte integrantă a vieții, ele, prezentul și lumea coexistă, fără vreo nuanță elitistă. Pentru că „viața însăși e considerată literatură” (Mircea Martin), postmoderniștii modifică fundamental însuși conceptul de literatură, care se extinde acum dincolo de spațiul pur beletristic, incluzând și genurile nonficționale (jurnal, corespondență, literatură de popularizare) și literaturile noncanonice (literatura minorităților naționale, cea pentru femei etc.). „Dispare caracterul monist, exhaustiv, piramidal și teleologic al istoriei literaturii și artelor; ca atare, istoriei totale, «de la origini până în prezent», i se substituie istorii locale, fragmentare, istorii ale contextelor extraliterare, biografii etc.” (Paul Cornea)

Printre trăsăturile esențiale ale literaturii postmoderniste în ansamblu, putem observa: desolemnizarea discursului, valorificarea prozaismului, cuprinderea diversității realului, refuzul stilului înalt, ermetic și impersonal, valorificarea creativă și recuperatoare a stilurilor poetice consacrate, prin ironie, parafrază și parodie, practicarea unei poetici a concretului și a banalului, receptivitatea față de livresc, în forma intertextualității, a metatextualității și a transtextualității.

Primele manifestări ale postmodernismului românesc se regăsesc în operele lui Nichita Stănescu și Marin Sorescu; însă reprezentanții notabili ai curentului sunt Mircea Cărtărescu, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu („Școala de la Târgoviște”), Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, Mircea Ivănescu, Ștefan Agopian, Alexandru George, Dumitru Țepeneag, Ion Stratan, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Mușina, Lucian Vasiliu.

Mircea Cărtărescu

Repere ale creației

În „Cântul al zecelea” din *Levantul*, preluând modelul glosei ca poezie cu formă fixă, Mircea Cărtărescu explică un vers-premisă, care ar putea reprezenta, împreună cu „glosarea” lui, un punct de plecare pentru înțelegerea viziunii scriitorului postmodern asupra realității, a literaturii, a creației: „Doar poet și poezie,/ Conștiință și destin,/ Existența o învie/ Și-o fixează pe deplin./ Tragi realu-n nări și vis/ Tu expiri, altă natură./ Totul este scris,/ Totul este scriitură”.

Lider al generației poetilor optzeciști și reprezentant al postmodernismului în literatura română, Mircea Cărtărescu a debutat editorial în 1980, cu volumul *Faruri*,

vitrine, fotografii, premiat la vremea aceea de Uniunea Scriitorilor. Au urmat *Aer cu diamante*, *Poeme de amor*, *Totul*, *Levantul*, *Dragostea*, *Visul*, *Nostalgia*, *Travesti*, *Orbitor*. *Aripa stângă*, ca să cităm doar câteva dintre volumele care l-au consacrat.

Nicolae Manolescu, conducătorul „Cenaclului de luni”, pe care l-a frecventat Mircea Cărtărescu, îi face un portret omului și poetului: „De la Nichita Stănescu, niciun poet nu este mai modern în limbaj decât Cărtărescu. Rezervele, depozitele tradiționale de cuvinte poetice sunt înlocuite de altele, noi, din domeniul tehnicii și al științelor exacte. Imaginația lexicală este la Cărtărescu nesfârșită. Sub apa și focul cuvintelor, se ascunde ochiul vizionar, în care se formează imaginile altei realități decât aceea comună. Rezervat, afabil, timid în societate, Cărtărescu e de fapt un obsedat al lumii lui magice, miraculoase de cuvinte, pe care o locuiește ca pe un infern confortabil: îl trădează privirea teribil de fixă, ochii din adâncul capului, care nu sunt deschiși pentru ce se vede”.

Secvențe ale realului derizoriu, evenimentul cotidian banal, lipsit de „poezie”, viața imediată, absurdă și apăsătoare reprezintă substanța creației optzeciste, care se regăsește, deci, și în poezia lui Mircea Cărtărescu. Lumea este privită prin lupă, descrisă de aproape, astfel încât se obțin efecte halucinante, hiperrealiste. Tehnica la care apelează cel mai frecvent este aglomerarea de obiecte și motive, astfel încât poetul se simte invadat de realitate și copleșit de ea. Nu poate astfel decât s-o „consemneze”, s-o observe și să stabilească legături între obiecte, fire invizibile care leagă omul de lucruri și țes un păienjenis pe care numai o sensibilitate totală îl poate percepe. Poezia se naște astfel dintr-un efect de sinceritate, din imposibilitatea autorului/a omului de a selecta și a ordona artistic materialul experienței personale.

Poezia nu-și mai alege metafore pentru a se exprima, în ea regăsindu-se totul, de la realitatea în toate formele ei până la limbajul liber, generos, deschis. Într-un circuit care anulează vechile granițe dintre ficțiune și realitate, poetul contopește *textul* cu *existența*, inventând chiar un termen care să sugereze această unire – „*texistență*”. Cum arată Ion Negoitescu, „el nu se dăruie lumii, ci și-o apropiază, o ia în stăpânire *tale quale*, consumând-o fără alegere, niciodată indigestă. Prundurile ca și operele. Bunurile culturii ca și dizgrațiile materiei. Spațiul ca suprafață infinită și timpul ca o curgere fără spor”. Cu toate acestea, poezia sa este considerată „de natură cerebrală”, fundamental estetică, și nicidecum de natură existențială ori socială.

Explicând formula propriei poezii, Mircea Cărtărescu arăta: „Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă”. Este o lirică intens biografică, trăgându-și substanța din evenimentele vieții autorului, din locurile familiare, din reacțiile, gesturile, gândurile sale.

Ciocnirea – deveniri ale mitului poetic în postmodernitate

Aparținând volumului *Totul* (1985), poezia *Ciocnirea* poate fi considerată un răspuns postmodernist la clasicul mit erotic, deoarece propune, într-o manieră ce contopește

expresionismul cu suprarealismul, o regresie pe axa evoluției. Prin tehnicile de creație folosite, prin stil și viziune, opera este reprezentativă pentru maniera în care poetul își construiește discursul liric în întregul volum.

Tema iubirii și a cuplului capătă consistența unei povești în care evoluția este sintetizată prin cele două principii fundamentale – masculin și feminin – ce se caută pentru a reface androgenic unitatea primordială pierdută, pe fondul degradării tehnice a universului, printr-o inversare a progresului.

Pretextul și devenirea narativă ale poeziei sunt evidente – telefonul nu mai funcționează, deoarece „murise” de-a dreptul, iar cei doi îndrăgostiți nu mai pot comunica. Poetul nu se mulțumește să consemneze acest lucru, ci-l detaliază și-l analizează ca pe un fenomen inedit: „...telefonul murise./ Pe șnurul împletit, acum putred, cu cauciucul mâncat și sârma zdrelită,/ își lăsau mirosul furnicile”. Organicul se răzbună pe anorganic, biologicul își cere drepturile, într-o lume hipertehnificată, care este totuși condamnată la descompunere. Civilizația este astfel abolită, îngropată, iar soluția rămâne apropierea directă, întâlnirea în spațiul familiar și banal al Bucureștiului, într-o distorsiune evidentă a universului real.

Textul are o puternică tentă epică, iar procedeul pe care se bazează este cel al enumerării, al aglomerării de obiecte, într-o grabă a cuprinderii totale a realității în poezie. Nu mai putem vorbi, ca la Arghezi, de o „estetică a urâtului”, ci de o adevărată estetică a „imediatului”, a prezentului, a cotidianului, a lui „aici” și „acum”.

Ciocnirea este un alt fel de metaforă a iubirii, a îmbrățișării îndrăgostiților care, de această dată, nu se mai apropie cu teamă și emoție unul de celălalt, ci „se pulverizează” în îmbrățișare, devenind un tot care le anulează personalitățile.

Mișcarea de apropiere între cei doi este fantastică, angrenând elemente de reper familiare: „statuia lui C.A. Rosetti”, „Consiliul popular al sectorului doi”, „foișorul de foc”, „strada latină”. Tragerea firului de telefon apropie nu numai protagoniștii, ci și cartierele în care locuiesc, într-o mișcare colosală, halucinantă, sugerând, probabil, forța pe care o dă iubirea îndrăgostitului, puterea acestui sentiment de a schimba lumea, de a produce răsturnări de neimaginat: „turtind farmaciile, cofetăriile, plesnind țevile de canalizare, încălecând asfalturile”.

Poetul nu vrea să se abstragă din spațiul și timpul lui, ci se scufundă în ele, explorându-le și inventariindu-le. Poezia nu tinde în niciun fel spre metafizic, spre un plan mai înalt, ci se înfățișează în toată materialitatea lumii pe care o vizează. Cuvintele sunt folosite cu sensul lor propriu, denotativ, procedeele artistice clasice lipsind cu desăvârșire. Abstracțiunile, imaginile artistice sugestive, muzicalitatea, emoția cu care ne-a obișnuit poezia de dragoste dintotdeauna lipsesc. Ceea ce frapază este dimensiunea fantastică ce-și face loc în poezie. În planul realului se produce o „fisură”, o „ruptură” de nivel, care deschide calea tuturor libertăților poetului. Este o dezlănțuire romantică a imaginației care strivește totul, într-un pact tacit și implicit cu cititorul, care acceptă jocul. Tot de romantism ține și starea de „ardere”, de purificare pe care o generează iubirea, luând, ușor de această dată, aspectul unei

adevărate explozii, al unui incendiu care nimicește totul: „arzând cu trăsnete, ca dați cu benzină”. Un singur piept acoperă inimile „amestecate” ale celor doi, bărbatul și femeia uniți în imaginea perfectă a cuplului primordial.

Deși este scrisă într-un registru voit parodic, ironic, realist și biografic, poezia lui Cărtărescu ascunde în structura de adâncime un nucleu simbolic care vizează eterna căutare a celuilalt în aventura dintotdeauna a dragostei.

Teatrul în perioada postbelică

Dramaturgia românească de după cel de-al doilea război mondial s-a confruntat cu două realități ale timpului ce au avut un rol esențial în configurarea unui profil specific literaturii noastre. Constrângerile de ordin politic și ideologic reprezintă, pe de o parte, un factor esențial în reorganizarea limbajului și a mesajului spectacolului teatral. Duritatea intervenției politicului în sfera artei teatrale era mult mai mare decât în cazul celorlalte arte, știut fiind faptul că spectacolul are un impact direct și imediat asupra publicului, care poate fi, astfel, influențat în gândirea și atitudinea lui. De aceea, scriitorii și regizorii erau invitați și uneori obligați să promoveze prin arta lor principiile sistemului totalitarist instaurat: nașterea glorioasă a noii lumi, victoria socialismului egalitarist asupra burgheziei capitaliste, forța clasei muncitoare, șansele egale oferite de partid oamenilor din toate categoriile sociale etc. Chiar dacă unii dintre ei au acceptat, din diverse motive, dictatul ideologic, au fost și mulți alții care au căutat cele mai subtile căi de a exprima adevărul, respectând totuși principiile estetice inerente oricărui act de creație.

De asemenea, arta spectacolului înregistrase în plan universal o evoluție deosebită, fără precedent, realizându-se mutații altădată de neconceput în sfera raportului text-reprezentare, în sensul că nu se mai respecta primatul textului, regizorii modelând intențiile dramaturgului pentru a obține efecte scenice noi. O concepție cu adevărat nouă și revoluționară asupra raportului text-reprezentare îi aparține lui Gordon Craig, actor, regizor și scenograf englez, care propune dezrobirea teatrului de sub „tirania textului”, deoarece este chiar „întristător” acel spectacol în care un om exprimă gândirea altuia, în forma în care acesta a conceput-o, însă exhibând în public propria persoană.

Dincolo de această supremație regizorală, se înregistrează și în teatru nașterea unei „noi structuri”, având drept caracteristici esențiale „reacțiunea împotriva raționalismului, detestarea materialismului, devalorizarea pozitivismului și orientarea spiritului spre morfologia organică, spre instinct și inconștient, spre concret, spre unificarea fenomenului vital, spre inefabilul intuiției” (Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*). Se caută acum un „teatru pur”, idee născută dintr-o ostentație anticonformistă. Regizorii își iau libertăți tulburătoare, sub pretextul reîntineririi și reactualizării clasicii, astfel încât la Londra *Hamlet* se joacă în haine de stradă și cu muzică de jazz. Este un teatru creativ, descătușat, improvizat, frenetic, luând

forma expresionismului, a suprarealismului, a existențialismului. Acum „teatrul este al actorului, el e regele scenei”, așa cum arată Tairov (1885-1950), regizor și teoretician de teatru rus. Se redescoperă simbolul și sugestia în arta spectacolului, care contopește, parcă mai mult ca niciodată, și celelalte arte, într-o încercare de ritualizare a teatrului.

În spațiul românesc se înregistrează, în ciuda condițiilor de ordin social și politic, contribuții notabile la dezvoltarea genului dramatic, în perioada de după sfârșitul războiului. Horia Lovinescu preia și modelează original elemente din teatrul lui Cehov, scriind piese de mare vigoare artistică, precum *Citadela sfărâmată*, *Surorile Boga*, *Lumina de la Ulmi*. Se scrie și teatru de inspirație istorică, printre dramaturgii de succes în cadrul acestei tematici situându-se Camil Petrescu (*Bălcescu*), Lucian Blaga (*Avram Iancu*), Horia Lovinescu (*Petru Rareș sau Locțiitorul*), Alexandru Kirițescu (*Michelangelo*). Se renunță, în general, la aspectul factic-evocativ, în favoarea meditației asupra istoriei, a acțiunii oamenilor în conflict cu timpul etc.

Deceniul șapte vine cu o revigorare a comediei, prin care se încearcă satira subtilă la adresa lumii contemporane, cu toate utopiile și aberațiile sistemului politic. Dramaturgii ce au excelat, din acest punct de vedere, sunt Aurel Baranga (*Mielul turbat*), Teodor Mazilu (*Mobilă și durere, Proști sub clar de lună*), Ion Băieșu (*Boul și vișeii*).

Teatrul mitic și parabolic este cultivat intens în această perioadă, dobândind și accente filosofice, etice, psihologice: Horia Lovinescu (*Moartea unui artist*), Marin Sorescu (trilogia *Setea muntelui de sare*), Valeriu Anania (*Miorița*), Ion D. Sîrbu (*Arca Bunei Speranțe*).

În concluzie, dramaturgia românească postbelică a completat fericit poezia și proza, stimulându-se, în ciuda contextului ideologic și politic, un climat de creație care a făcut ca arta autohtonă să evolueze în ritmul progresului mondial.

Marin Sorescu

Repere ale creației

Dramaturgia lui Marin Sorescu este la fel de cunoscută și de valoroasă ca poezia, piesele sale fiind jucate, încă din timpul vieții autorului, pe numeroase scene ale lumii (Paris, Zürich, Geneva, Copenhaga, Berna, Napoli, Helsinki etc.). Tensiunea ideilor și traducerea unor atitudini umane în simboluri importante conferă lirism și profunzime pieselor sale, care sunt, în general, parabole ale marilor teme existențiale.

Formula dramatică adoptată și temele pieselor au determinat identificarea mai multor cicluri unitare ca viziune artistică. Astfel, absurdul și existențialismul sunt dominante ale textelor din perioada debutului (*Lupoaica mea*, *Există nervi*, *Pluta meduzei*). Teatrul istoric este reprezentat de o trilogie: *Răceala*, *A treia țepă*, *Vărul Shakespeare*. Alegoria, simbolul, parabola și meditația filosofică sunt identificabile în „trilogia metafizică” *Setea muntelui de sare*. În sfârșit, există și un grupaj postmodern de piese, unele fiind publicate doar fragmentar până în prezent.

La nivel tematic și stilistico-textual, în piesele lui Marin Sorescu se observă un amestec fascinant de absurd, existențialism, expresionism și suprarrealism, proiectat în lungi monologuri lirice. Se poate astfel vorbi, de aceea, de un *teatru metaforic*, în care apar forme ale poemului, ale narațiunii sau ale eseului.

Întâlnim în teatrul sorescian, de asemenea, o prelungire a liricii parodice, ca armă a satirei și a comicului. De asemenea, tonalitatea textelor dramatice, deși jovială și pozitivă, ascunde ironia amară și simboluri grave, ca elemente specifice ale *teatrului de idei*.

Trilogia *Setea muntelui de sare* conține piesele parabolice *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*. *Paracliserul* ilustrează așteptarea, veghea în fața unei catedrale a cărei ușă nu se deschide. Personajul straniu, coborât parcă din picturile lui El Greco, așteaptă un semn dintr-o altă existență, ținând în mână o lumânare cu care vrea să înnegrească zidurile pentru a le conferi iluzia durabilității, a tradiției și continuității. După ce ultima lumânare se stinge, acesta își aprinde veșmintele pentru a înnegri fâșia de zid rămasă și piere mistuit ca un rug de focul credinței. Sugestii ale mitului jertfei lui Manole transpar în ideea că simbolul creației impune o ispășire totală, o experiență mitică repetabilă. Absurdul, spiritualul, simbolicul, tragicul, starea de criză sunt elemente definitorii ale unui text ce confruntă individul cu existența, starea de inocență a ființei anonime cu neobișnuitul și aberațiile istoriei, ale societății, ale existenței în general.

Matca este o dramă a singurătății majore, a solidarității și continuității în ordinea existenței, o parabolă modernă a potopului. Tânăra învățătoare se pregătește să nască în satul înconjurat de ape, în timp ce tatăl așteaptă să moară, cu resemnare și liniște sufletească. Viața și moartea, pruncul și bătrânul, bărbatul și femeia sunt aparente antinomii într-un întreg ce își are legile proprii de succesiune ciclică.

Iona pare cea mai existențialistă dintre piesele sale, ilustrând un conflict modern în teatru – confruntarea omului cu moartea. Soluția propusă de autor nu este doar sinuciderea, ci și revolta în fața condiției imposibile a propriului destin, în maniera viziunii lui Albert Camus. Pentru Camus, „sinuciderea este adevărata problemă a filosofiei”, este manifestarea unei libertăți interioare, moartea voluntară are valoarea unui act de revoltă și de demnitate.

Iona sau mitul renașterii din sine

Iona este cea mai cunoscută piesă a lui Marin Sorescu, cu sensuri ce transcend timpul în care a fost creată, deopotrivă ermetică și deschisă, poetică și prozaică, sinteză inedită a evoluției ființei dincolo de contextul în care trăiește.

Tematica piesei este dată de singurătatea ființei, de căutarea identității pierdute, dar și de libertatea individului care își asumă destinul, ca în tragediile antice. Piesa comentează și raportul individ-societate, puterea logosului, condiția tragică a omului.

Geneza operei pornește de la mitul biblic al pescarului Iona, pedepsit pentru ignorarea poruncii divine de a propovădui credința creștină. El este închis patru zile

în burta unui pește uriaș, se roagă, se pocăiește, apoi este eliberat și își asumă menirea de profet al cuvântului biblic. Dar subiectul fabulei biblice se regăsește vag în textul dramatic, personajul lui Sorescu fiind chiar opus celui biblic, pentru că pocăința devine revoltă, iar omul pare desacralizat. Cert este că dramaturgul nu a intenționat să scrie o dramă creștină, ci să reactualizeze un vechi mit biblic dintr-o perspectivă modernă. Brutalitatea existenței, condiția omului încătușat și revoltat, experiențele teatrului modern al absurdului din scrierile lui Eugen Ionescu sau Samuel Beckett ilustrează sincronizarea teatrului românesc cu cel european.

Structura piesei, subintitulată „tragedie în patru acte” și publicată în 1968, este constituită din patru tablouri ce conțin un lung monolog sau un fals dialog interiorizat. Piesa este o parabolă despre condiția umană, în care eroul vorbește cu sine însuși, textul fiind o suită de întrebări și răspunsuri, într-un stil interogativ, problematizant. Indicațiile de regie sunt minime, decorul este convențional, redus la sugestie, discursul dramatic menținându-se într-o ambiguitate specifică teatrului metaforic. Distanța față de teatrul clasic este evidentă, deoarece personajele sunt idei, simboluri, scenariul este minimal, piesa fiind greu de reprezentat scenic și adresându-se unui public avizat.

Sub raportul **compoziției și al semnificațiilor**, piesa este o meditație filosofică dramatică asupra omului și a vieții sale, trimițând către teatrul antic (lupta omului cu destinul), dar și către cel modern, contemporan – expresionismul și teatrul absurd. Desacralizarea mitului creștin este expresia strigătului tragic al individului însingurat care se zbate disperat să-și regăsească identitatea, căutând calea libertății.

Cele patru tablouri urmăresc avatarurile devenirii lui Iona, experiențele sale ontologice într-o dialectică interior/exterior, lume lăuntrică/existență de suprafață, acasă/în lume. Desfășurarea simetrică a tablourilor conduce la gruparea lor I-IV (Iona este afară) și II-III (în interiorul balenei).

Subiectul piesei implică puține evenimente, toate avându-l în prim-plan, ca unic personaj, pe Iona: un pescar e înghițit de o balenă, aceasta e înghițită de alta și apoi de alta, iar Iona, cu disperare, încearcă să scape din burta peștelui uriaș, fără a reuși. După ce are iluzia că a ieșit afară, la viață, personajul își dă seama că este o falsă libertate, fiind condamnat la un etern prizonierat. În final, se sinucide, convins fiind că numai astfel poate ajunge la „lumina” eliberatoare.

Tabloul I prezintă personajul încă de la început „în gura peștelui”, deci amenințat, lipsit de posibilitatea eliberării în fapt. Este pescarul aflat în fața mării, apa fiind semnul libertății, al aspirației, deschidere către un orizont nelimitat, dar și capcană, iluzie. El este un pescar ghinionist, nu prinde peștele mare, ci numai „fâțe” și, pentru a rezolva neputința impusă de destin, își ia un acvariu ca să pescuiască peștii care au mai fost prinși o dată (iluzia ritualului, contrafacerea destinului prin joc). Sentimentul de ratăre și de damnare se insinuează treptat, Iona se strigă pe sine pentru a se regăsi și meditează asupra relației viață-moarte („Ce moarte lungă avem!”). Înconjurat de „nade frumos colorate”, ca și peștii, Iona vorbește de visul de a înghiți una, pe cea mai mare, urmat de deziluzia că „ni s-a terminat apa”. În

final, eroul este înghițit de un pește uriaș, cu care încearcă să se lupte, strigând după ajutor. Rămâne singur, într-o aventură a cunoașterii.

Tabloul al II-lea se petrece în „interiorul Peștelui I”, în întuneric. Iona vorbește mult, încearcă să se salveze prin logos. Monologul său dialogat conține idei existențiale, meditații filosofice, cugetări sentențioase: „De ce oamenii își pierd timpul cu lucruri ce nu le folosesc după moarte?”. Își dorește libertatea, depășirea spaimei de singurătate și moartea („Fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. Nu mi-e frică”). „Veșnica mistuire” este o sintagmă ironică pentru legile supraviețuirii omenesti. Găsește un cuțit, semnul libertății de acțiune, prilej de a se gândi la lipsa de vigilență a Mitului. Ar trebui să fie „un grătar la intrarea în orice suflet”, o formă de protecție a eului și de selecție a lucrurilor importante. Soluția pentru situația-limită este ironic-amară acum – sinuciderea, fiind „primul pescar pescuit de el”, inversare a rolurilor într-un scenariu absurd. În final, Iona devine visător, vrea să construiască „o bancă de lemn în mijlocul mării”, pe care să se odihnească pescărușii și vântul, semn al stabilității, nevoie de reper și siguranță într-o lume instabilă și mișcătoare, „un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului”.

Tabloul al III-lea se desfășoară în interiorul Peștelui II, care înghițise primul pește, în care se află o mică moară de vânt ce se poate învârti sau nu, simbol al zădărniciiei, al iluziilor donquijotești, al trecerii și măcinării timpului. Personajul meditează asupra vieții, a condiției umane, a ciclicității viață-moarte într-un discurs grav-ironic, cu note de comedie și parodie: „Dacă într-adevăr sunt mort și acum se pune problema să vin iar pe lume?”. Apar doi figuranți, personaje de fundal ce-și duc povara continuu (cele două „bârne” sisifice), fără întrebări și motivații. Iona vorbește cu ei, vrea să le înțeleagă condiția umilă asumată ca un destin. El devine încrezător („O scot eu la cap într-un fel”), spintecă din nou burta peștelui, pentru a se găsi într-un al treilea pește („Altul. Mă miram eu să se termine așa de repede”).

Dialogul crește în dramatism, scrisoarea adresată mamei traduce teama, neliniștea, nevoia de protecție, dincolo de tonul jovial, umoristic – „Mamă, mi s-a întâmplat o mare nenorocire (...). Mai naște-mă o dată!”, sugestie a unei repetări a existenței între alte coordonate, mai puțin absurde. Finalul ilustrează o aglomerare de „ochi” ai puilor monstrului, o infinitate de pești și de guri ce pândesc și amenință ființa.

Tabloul al IV-lea îl prezintă pe Iona în gura „ultimului pește”, aparent din nou afară, în lumină, aproape de marea pe care nu o vede, aerul este mai curat, dar la orizont se văd tot burțile de pești uriași. Reapar cei doi pescari, ca și cum mereu ai întâlni aceiași oameni. Meditează asupra divinității, cu care se simte solidar, dar revine la propria dramă existențială, din care nu se poate evada: „Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut”. De aici și concluzia sceptică: „Trăim și noi cum putem înăuntru”.

Într-o răsturnare ironică de sensuri, eroul încearcă precizarea trecutului, prilej de rememorare a părinților, a școlii, a lucrurilor familiare, culminând cu definiția tragic-metaforică a vieții: „Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată din ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam

eu?”. Descoperirea propriei identități echivalează cu revelația sinelui și a soluției pentru ieșirea din labirint. Nu spre afară, ci „în partea cealaltă”, spre interior. Își spintecă burta, cu obsesia luminii eliberatoare: „Răzbim noi cumva la lumină”. Prin moarte, personajul întrerupe circuitul inconștient al naturii pentru a renaște în orizontul cunoașterii.

Ca **personaj**, Iona parcurge avatarurile devenirii, o experiență ontologică deosebit de complexă, în care trece de la inconștiență la starea de luciditate. În căutarea libertății și a idealului, într-un orizont al așteptării, eroul provoacă destinul prin jocul și deriziunea în care își proiectează existența. Răzbunarea este singurătatea și spaima din interiorul peștelui – pericol existențial, spațiu visceral multiplicat la infinit. Jocul gratuit devine act existențial, luptă pentru supraviețuire, pentru că insul este captiv într-un labirint în care cercurile concentrice sunt limitele, lanțurile cauzalității ce nu pot fi sparte. Ființa sa are o dublă identitate, ce rezumă drama omenirii; vânat/vânător, victimă/călău, omul este în luptă cu jocul irațional al destinului.

Parabola dramatică prezintă insul ca prizonier al condiției sale, o existență ce nu se deschide spre ceva, ci se închide în alta, pentru că viața este un șir de capcane, o succesiune de lumi închise, un spațiu sufocant, fără liman și soluții. Singura ieșire este sinuciderea. Personajul este o metaforă, un simbol, mai mult o idee de personaj a cărui voce se aude din neant. De altfel, spre deosebire de teatrul clasic, eroul sorescian se inițiază în moarte, nu în viață. Iona înțelege că este prizonierul unui univers ostil, că a pornit pe un drum greșit, consumându-și existența. El amintește de omul-fantă al lui Nichita Stănescu, cel ce moare pentru a cunoaște moartea, actul cunoașterii în sine e mai important decât viața.

Toate experiențele sale au o valoare simbolică: este pescar – ocupație ancestrală –, face din existență pretext pentru joc (aducerea acvariului), dar destinul se răzbună, întâlnește fața ascunsă a lumii, în burta peștelui ia act de propria solitudine, prin metafora peștelui se descoperă pe sine ca ins captiv într-un labirint în care ființele sunt jucăria destinului și destinul însuși. Ca și în *Castelul* lui Kafka, unde toate personajele se învârt în cerc, Iona este într-un univers al limitelor, al monotoniei, orice încercare de ieșire este zadarnică.

Motivul labirintului conduce la drumul printre meandrele existenței. Aici se nasc meditațiile despre viață, moarte, oameni și lucruri prezentate cu un aer glumeț, aforistic sau disperat. Dramaturgul valorifică puterea ironiei de a construi un întreg univers uman, printr-un singur personaj, fără o succesiune de situații dramatice.

Drumul prin labirint este plin de capcane, personajul își vorbește mereu, își oferă propria oglindă pentru a rectifica direcțiile greșite. Este întâlnirea cu un alter ego, cu dublul rezultat din scindările eului. Călătoria și aventura devin o odisee, „epopeea reîntoarcerii pure”, „năzuința de constantă revenire la un statut pur și de regăsire a ordinii pierdute”, „conștiința nefericită a stării traumatizate, a dezordinii și ruperii de sine” (Gabriel Liiceanu).

Cu fiecare balenă spintecată, Iona „se naște” din nou, accede la un alt nivel de cunoaștere, este o formă de *regressus ad uterum*. Mircea Eliade arăta că „pentru a

avea acces la un mod superior de existență trebuie repetate gestația și nașterea, dar această repetiție se face ritualic și simbolic”. În acest scenariu mitic, rememorarea este procedeul de a revela un alt mod de cunoaștere.

Încercând să meargă până la capăt, Iona încheie tragic călătoria prin labirint. Tragicul nu constă doar în moartea sa, ci și în faptul că, intrat în labirint fără voia sa, singura libertate de a alege și totodată singura reușită a cunoașterii sale este actul sinuciderii. Gestul se asociază cu metafora luminii, fiind semnul sfidării fatalismului, a destinului. Moartea va fi asumată ca destin individual și afirmare a revoltei.

Modernitatea textului dramatic se desprinde din tema solitudinii și a nefericirii existențiale, din inserția absurdului într-un univers aparent coerent, din procedeele tehnice: „impersonalizarea, lipsa unei cronologii precise, organizarea dedalică, spațial-temporală a scriiturii” (Marian Popescu). Singurătatea, lipsa unor sensuri, imposibilitatea comunicării, tragicul derizoriului sunt semnele tragicului contemporan.

În ceea ce privește receptarea critică, reținem opinia lui Dumitru Micu, critic ce vede în literatura lui Marin Sorescu „un solilocviu demential, o strigare deznădăjduită către un Dumnezeu surd, ca în poemele argheziene”, ca și constatarea lui Eugen Simion că „opera sa învăluie tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei”, attribute definitorii, ce pot fi identificate și în piesa *Iona*.

În concluzie, pe linia lui Samuel Beckett și a lui Eugen Ionescu, fără a le urma însă și maniera, Sorescu construiește în *Iona* un dialog solitar, o căutare spirituală a eroului care se abate de la „logica” absurdului, trecând la solidaritatea cu propria ființă, în căutarea unui sens al călătoriei. De aceea, dincolo de disperare și incertitudine, existența sa este inteligibilă, rațiunea se opune dizolvării și alienării, iar ironia este „expresia spiritului de conservare în labirint” (Marian Popescu).

Răceala – istoria între metaforă și meditație

Considerat de Dumitru Micu „un căutător, un Ulise, un strigător în pustie, un însingurat bântuit de vedenii”, Marin Sorescu s-a manifestat în literatura română nu numai ca un poet original – candidat la premiul Nobel pentru poezie –, ci și ca un dramaturg de forță, care a inovat arta teatrală în toate dimensiunile ei. Autorul a experimentat teatrul de idei, drama de tip parabolă sau alegorie cu substrat mitic sau biblic, în trilogia intitulată *Setea muntelui de sare*, dar a explorat și sfera teatrului istoric, revalorizat dintr-o perspectivă modernă. În acest sens, realizări de excepție sunt piesele *A treia țepă* și *Răceala*.

Drama este o specie fundamentală a genului dramatic, o sinteză între comedie și tragedie, în care episoadele vesele alternează cu cele triste, conflictul este puternic, atât exterior, cât și interior, iar complexitatea acțiunii surprinde realitatea în toate formele ei. Categoriile estetice care o definesc sunt tragicul, comicul, sublimul, grotescul, urâtul, frumosul, într-o armonizare generată de complexitatea speciei. Aceasta s-a manifestat cu precădere în romantism, când se dezvoltă drama burgheză și cea istorică, ambele cunoscute sub titulatura generică de dramă romantică.

Răceala a apărut în anul 1976 în revista *Teatrul*, fiind jucată în anul următor la Teatrul Bulandra din București. Deși poate fi considerată, prin tematică și final, o tragedie istorică, piesa rămâne în sfera dramei de idei, pentru că autorul depășește stadiul simplu al reconstrucției istorice, al consemnării evenimentelor din trecut, ajungând la o dezbatere simbolică privind sensurile libertății, ale puterii, ale despotismului, ale patriotismului. Aluziile la prezent sunt cât se poate de transparente, iar caricatura politică este una din subtilele arme de care se folosește autorul.

Acțiunea este plasată, din punct de vedere temporal, în epoca lui Vlad Țepeș, evocând un eveniment al anului 1462, când Mohamed al II-lea, supranumit „Cuceritorul”, proaspăt învingător al Bizanțului, conduce o expediție militară încheiată catastrofal împotriva Țării Românești. În ciuda acestor repere cronologice, autenticitatea nu este o trăsătură ce definește piesa, pentru că detaliile de viață nu sunt decât pretexte ale meditației asupra istoriei.

La nivelul **structurii** se observă prezența celor patru acte și a numărului foarte mare de tablouri (22), relativ independente ca sens, ceea ce conferă textului un aspect mozaicat. Sub aspect **compozițional**, se disting două planuri principale aflate în antiteză: primul urmărește universul năvălitorilor, ordonat în jurul lui Mohamed, iar cel de-al doilea privește Țara Românească și oamenii simpli luptând împotriva turcilor la chemarea lui Vlad Țepeș.

Construcția dramatică se bazează pe o serie de opoziții, realizate la toate nivelurile operei: teme, atitudini, personaje, mentalități. Tabăra lui Mohamed alcătuiește un tablou grotesc, dezordonat, strident, demential, luând forma toanelor tiranului, ce-și exercită puterea arbitrar, după bunul plac, aluzie subtilă la prezentul politic al țării. Aici oamenii sunt decapitați sau mutilați în mod absurd, în funcție de capriciile conducătorului.

În tabăra lui Țepeș, absent el însuși ca personaj, dar prezent ca spirit, sunt surprinse manifestările simple, dar ritualice, de luptă și de viață. Perspectiva este sublim-tragică, pentru că românii mor ca dintr-o răceală, simplu și firesc, pentru a-și apăra țara.

Caracteristic pentru întreaga construcție a textului și totodată semnificativ este actul al IV-lea, alcătuit din trei tablouri care sugerează cele trei linii ale **subiectului**. Între imaginile celor două tabere aflate în conflict – cea română și cea turcă – Sorescu proiectează ipostaza tragicomică a unor prizonieri întruchipând curtea bizantină, după modelul „teatrului în teatru”. Închiși într-o cușcă agățată de coada căruței sultanului, aceștia constituie o metaforă ce are rolul de a-i aminti stăpânului marea lui biruință asupra Bizanțului, însă în structura de profunzime transmit un mesaj etic și filosofic semnificativ: *vae victis* („Vai de cei învinși!”). Este o parabolă prin care Sorescu vorbește despre destinul omenirii, ce stă sub semnul motivelor clasice *sic transit gloria mundi* („așa trece gloria lumii”), *fortuna labilis* („soartă nestatornică”) și *ubi sunt* („unde sunt”).

Tabloul inițial al actului al IV-lea îl prezintă pe Mohamed decis să renunțe la masca de om al renașterii – iubitor al literelor, poet, filosof, preocupat de educația

poporului său – pentru a deveni geniul militar, „cuceritorul crud al Europei”. Pentru aceasta, vrea să țină un consiliu cu cele mai importante căpetenii ale sale, dar subordonații nu vorbesc decât pentru a-l linguși, excepție făcând Pașa din Vidin. Tabloul următor (21) este spectacolul bizantinilor pregătind botezul lui Ioachim, nepotul lui Constantin Paleologul, împăratul mort și înlocuit cu un impostor. Mohamed intră și el în joc și, în aplauzele asistenței, îi ucide pe urmași și pe împărat, gest ce sugerează puterea sa cumplită, care a decapitat Bizanțul, dar se va întoarce și asupra Europei. În acel moment se aud de afară țipete, strigăte de luptă, vacarm, ceea ce anunță un atac neașteptat al lui Țepeș, despre care se va relata însă, ca în teatrul clasic, abia în tabloul următor. Prin acest pasaj de război autorul vrea să transmită ideea importanței micilor țări române în păstrarea și apărarea liniștii și a păcii în Europa, în ciuda puterii militare scăzute. Este un mesaj de o subtilă filosofie politică al lui Marin Sorescu, într-o epocă în care adevărul era în genere deformat.

În ultimul tablou (22) sunt concentrate sensurile de substanță și mesajul operei, prin tehnica simbolului dramatic. În tabăra română, o femeie – doamna Stanca – își așteaptă bărbatul să vină din război. Acesta, Toma, căpitan al lui Țepeș, se întoarce palid, „galben de frumos” și, într-un ritual de o adâncă intensitate patriotică, în care se combină elemente folclorice și mitice, aparținând filosofiei populare privind raportul dintre viață și moarte, dispare simplu, justificând și metafora din titlu. Faptul că își amână sfârșitul până când vine pietrarul – Marin Mărin – spre a săpa pe lespede cronică unei noi lupte atestă responsabilitatea oșteanului și a omului simplu de a consemna istoria („Lucrurile pe care nu le scrii se uită”), idee pe care o regăsim la fel de solemn prezentată în opera cronicarilor moldoveni.

Autorul convertește moartea, un eveniment îndeobște tragic sau cel puțin înspăimântător din viața omului, într-o poveste cu substrat istoric și alegoric. Oamenii se vindecă de moarte cu leacuri băbești, arhaice, simple, cum sunt ventuzele. Ce rămâne în urma lui Toma, care se întinde singur pe masa mortuară și își așază mâinile pe piept, este, în fond, nemurirea, sugerată prin piatra gravată, ce va dăinui. Cele două femei, Safta și doamna Stanca, nu umbresc acest moment decât prin manifestările ritualice, constând în bocirea mortului.

Personajele piesei sunt numeroase, unele anonime, cu nume generice („un oștean”, „o femeie”, „o cadână”, „alt oștean”), altele cu individualități pregnante, purtătoare ale unor idei estetice. În spiritul teatrului expresionist, Marin Sorescu nu urmărește în mod explicit să ofere datele concrete ale unor personalități, ci să recompună, din imagini disparate, replici, aluzii, intervenții sub forma didascalilor etc., atmosfera și specificul unei epoci. Factorii **conflictului** sunt Mohamed și Țepeș, însă Marin Sorescu apelează la o strategie dramatică inedită în conturarea acestei opoziții, în sensul că scrie o piesă despre Mohamed și Țepeș, dar fără Țepeș.

Vlad Țepeș este un simbol, mai mult o idee de personaj decât o existență reală, care să se fi evidențiat în mod direct prin fapte, gesturi, vorbe etc. Subtextual se insinuează că orice român – ostaș, căpitan, femeie – este un simbolic Vlad Țepeș, odată ce fiecare slujește aceleași principii și idealuri naționale: libertate, liniște,

tihnă, independență. Personalitate fascinantă, legendară chiar, Țepeș este reliefat în text mai puțin în aspectele sale mitice și mai mult în cele reale. Deși nu apare pe scenă, personajul este prezent pe buzele tuturor, români și turci, fiecare raportându-se la el prin prisma propriilor idealuri sau obsesii.

Un conducător turc, Beșleagă, îl evocă într-un amestec de ironie și admirație : „Vodă Ghiaurul știe de doi ani de proiectul nostru... Și nu numai atât (*speriat*)... cunoaște numărul oștilor, al steagurilor, știe de ce sex e fiecare cămilă și cum ne facem noi tunurile”. De asemenea, un ostaș oarecare din armata dușmană observă că „nu-i lipsesc lui Vodă ideile”, ceea ce vrea să însemne că acesta este un bun strateg, suplinind slaba dotare a armatei cu elemente de tactică militară ce-i surprind mereu pe turci. Ca o ironie amară, Radu cel Frumos repudiază tocmai acele calități ale personajului admirate de adversari, considerând că, prin orgoliul său, „Vlad Dracul nesocotește voința poporului său, dorința sa de pace și de supunere”.

Vorbind între ei, soldații lui Țepeș observă că acesta „e trist”, pentru că „oastea noastră e tare mică”. Mohamed însuși, dușmanul său, îi recunoaște calitățile și se arată intrigat de capacitatea misterioasă a acestuia de a se face slujit necondiționat de oșteni : „...cum de nu-l putem înfrânge? De ce nu-l părăsește poporul, să vină spre noi cu brațele deschise? Am trimis oameni care să-i cumpere boierii, să-i facă să treacă de partea ta. Au refuzat. Eu n-am văzut până acum vreun localnic care să sară de gâtul oștenilor mei... prietenește, nu cu dorința de a le rupe beregata, cum s-a întâmplat”.

Prin caracterizare directă, Mohamed spune că „Țepeș e destoinic”, „a fost mai viclean”, este abil, curajos, astfel încât „n-ar trebui să i se ia tronul unui bărbat care știe să-și strunească atât de măiestrit oamenii”. Caracterizarea indirectă se realizează prin evocarea unor lupte sau scene de viață al căror protagonist a fost Vlad Țepeș.

Astfel, Marin Sorescu reușește să le prezinte cititorului, dar și spectatorului imaginea fragmentată, indirectă, ipotetică, subiectivă, construită printr-o adaptare dramatică a tehnicii pluriperspectivismului, a unui erou, adevărat model de patriotism, un reper autentic, valabil în orice timp.

Mohamed al II-lea este conturat în tușe groase, grotești, printr-o exagerare a trăsăturilor persoanei istorice reale, tehnică numită anamorfoză. Asupra lui se dezlănțuie înclinația autorului spre parodie, pamflet și anecdotă. Personajul simbolizează puterea care ajunge să scape de sub controlul rațiunii, al lucidității, să-și piardă sensul și concentrarea, astfel încât, pe măsură ce se întinde, începe să se destrame.

La nivel dramatic este cel mai izbutit personaj, complex și monumental, dar într-un sens caricatural. Viclean, imprevizibil, arogant, sceptic, dar și energic și plin de idei în unele momente, sultanul este un tip paradoxal ; îl putem considera de fapt un mizantrop de o inteligență seacă și crudă, care lovește neiertător și nedrept. Lupta sa împotriva lui Vlad Țepeș este în fond derizorie, are mobiluri care țin mai mult de instinct decât de rațiuni politice, eroul fiind târât de inerția forței sale de mare politician și militar. Inteligența sa nu este bine direcționată – ca și a altor mari conducători din istoria universală –, devenind crudă, seacă și, finalmente, inutilă.

Cu ajutorul parodiei și al șarjei – amestec de ironie, batjocură și satiră –, Sorescu reușește să zugrăvească un portret al megalomanului, al insului ce nu-și mai poate gestiona puterea și de aceea o transformă în acte absurde.

Caracterizarea sa este realizată într-un dublu registru: pe de o parte, în mod direct este lingușit și apreciat cu numeroase apelative de subordonați („prealuminatul”, „preamăritul”, „preaînvățatul”), dar, pe de altă parte, este urât de aceleași personaje pentru caracterul despot, lipsa de fermitate, disprețul pentru ceilalți etc. Radu cel Frumos, pretendent la tronul Țării Românești și protejat al sultanului, ilustrând tipologia trădătorului, îl consideră „un om pe care Europa îl privește cu admirație, pe care-l socotește un fel de zeu... un fel de geniu... Mohamed II va ajunge departe”. În cu totul alt registru apreciativ, Pașa din Vidin numește una din creațiile sale „o porcărie”, iar Văcarul îl compară cu o vițică pe nume Sultana, cu deosebirea că „...aia-i mai deșteaptă, pentru că stă în grajd...”.

În caracterizarea indirectă îi sunt surprinse trăsăturile prin faptele, gesturile, vorbele, relațiile cu celelalte personaje. Și-l aproprie pe Radu cel Frumos, frate al lui Vlad Țepeș, spre a-l intimida pe acesta pentru a i se preda fără luptă, însă nu-și ascunde admirația pentru conducătorul român. Nu suportă observațiile Pașei din Vidin – care joacă rolul criticului literar – la adresa creațiilor sale artistice, multe dintre ele inspirate de Radu cel Frumos. Este inabordabil de către supuși, pentru că stă închis săptămâni întregi pentru „a crea” în cortul său, iar locotenentul primește mită – pungi cu galbeni – pentru a intermedia audiențe.

În ciuda acestor deraieri de personalitate, sultanul este inteligent, spiritual, plin de idei, are intuiție în înțelegerea naturii umane, știe să întrevadă sensuri ermetice pentru alții, astfel încât devine, finalmente, un personaj agreabil, simpatic.

La nivelul **limbajului** și al **tehnicilor dramatice**, *Răceala* este o construcție originală, situată între tragicul eroic și comicul absurd. Comedia stării de degradare la care duce puterea este realizată prin tehnica lumii pe dos. Astfel, sunt demascate contradicțiile, haosul, structurile ilogice care conduc spre reliefarea unei lumi în crepuscul. Construcțiile paradoxale, asocierile insolite de termeni, abaterile de la sensul de bază al cuvintelor, amestecul de metafore sofisticate și sintagme aparent goale de sens încadrează piesa în sfera teatrului absurd. Tonul familiar este prezent în articulațiile tragice ale piesei, care vizează condițiile de existență și concepțiile taberei române, într-o simplitate gravă, străveche, ce se constituie într-un elogiu implicit al trecutului.

Bibliografie

- Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
- Alecsandri, Vasile, *Călătorie în Africa*, Editura Minerva, București, 1994.
- Alecsandri, Vasile, „Românii și poezia lor”, în *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XI-a*, Editura Art, București, 2007.
- Alexandrescu, Sorin, „Dialectica fantasticului”, în Mircea Eliade, *La Țigănci*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Appignanesi, Richard, Garratt, Chris, *Câte ceva despre postmodernism*, Editura Curtea Veche, București, 2003.
- Arghezi, Tudor, *Ars poetica*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
- Arghezi, Tudor, *Psalmi*, Editura Minerva, București, 1990.
- Arghezi, Tudor, *Testament*, Editura Minerva, București, 1990.
- Arvinte, Vasile, *Studii de istorie a limbii române*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 2006.
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Editura Univers, București, 1995.
- Bacovia, George, *Opere*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.
- Bahtin, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, Editura Univers, București, 1974.
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976.
- Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979.
- Barbu, Ion, *Versuri și proză*, Editura Minerva, București, 1995.
- Baudelaire, Charles, *Florile Răului*, Editura Univers, București, 1991.
- Bălu, Ion, *Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1986.
- Bărboi, Constanța (coord.), *Dicționar de personaje literare*, Editura Orientul Latin, Brașov, 1993.
- Blaga, Lucian, *Filosofia stilului*, Editura Cultura Națională, București, 1924.
- Blaga, Lucian, „Dimitrie Cantemir”, în *Izvoadele*, Editura Minerva, București, 1972.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1969.
- Blaga, Lucian, *Opere*, vol. I-III, Editura Minerva, București, 1982-1986.
- Blaga, Lucian, „Trilogia cunoașterii”, în *Opere*, vol. VIII, Editura Minerva, București, 1983.
- Blaga, Lucian, „Meșterul Manole”, în *Teatru*, Editura Minerva, București, 1984.
- Blajan, Eugen, *Nuvele istorice*, Editura RAI, București, 1996.
- Bogza, Geo, „Exasperarea creatoare”, *Unu*, 1930.
- Bourhis, Richard Y., Leyens, Jacques-Philippe, „Stereotipuri, discriminare și relații intergrupuri”, în *Pași către școala interculturală*, Editura Corint, București, 2000.

- Brâncuș, Grigore, *Istoria cuvintelor. Unitate de limbă și cultură românească*, Editura Coresi, București, 1991.
- Bucur, Marin, *Blaga. Dor și eternitate*, Editura Albatros, București, 1971.
- Budai-Deleanu, Ion, *Țiganiada*, Editura Institutul European, Iași, 2004.
- Burckhardt, Jacob, *Cultura Renașterii în Italia*, Editura Minerva, București, 1969.
- Caillouis, Roger, *Au Cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965.
- Caracostea, Dumitru, *Poezia tradițională română*, Editura Minerva, București, 1969.
- Caragiale, Ion Luca, „O scrisoare pierdută”, în *Teatru*, Editura Minerva, București, 1980.
- Caragiale, Ion Luca, „În vreme de război”, în *Nuvele*, Editura Minerva, București, 1987.
- Cartoian, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi*, Editura Minerva, București, 1980.
- Castex, Pierre-Georges, „Le Conte fantastique en France”, în Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, București, 2005.
- Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976.
- Călinescu, G., *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993.
- Călinescu, G., *Estetica basmului*, Editura Pergamon, Bistrița, 2006.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Cărtărescu, Mircea, *Totul*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
- Cărtărescu, Mircea, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2003.
- Ciobanu, Nicolae, *Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, Iași, 1984.
- Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972.
- Ciolan, Lucian, *Pași către școala interculturală*, Editura Corint, București, 2000.
- Ciopraga, Constantin, *Dimensiunile fantasticului*, Editura Junimea, Iași, 1973.
- Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, Editura Junimea, Iași, 1973.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, Editura Minerva, București, 1972.
- Constantinescu, Pompiliu, *Figuri literare*, Editura Minerva, București, 1989.
- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
- Coșbuc, George, *Balade și idile. Fire de tort*, Grup Editorial Art, București, 2006.
- Coteanu, Ion, *Structura și evoluția limbii române (de la origini până la 1860)*, Editura Academiei Române, București, 1981.
- Creangă, Ion, *Povești, povestiri, amintiri*, Editura Steaua Nordului, București, 2003.
- Crohmălniceanu, Ovid S., „Camil Petrescu”, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Crohmălniceanu, Ovid S., „Naratologie cu Camil Petrescu”, în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Cvasnii Cătănescu, Maria, *Limba română. Origini și dezvoltare*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Damian, Silviu, G. *Călinescu – romancier. Eseu despre măștile jocului*, Editura Minerva, București, 1974.
- Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.
- Delavrancea, Barbu Ștefănescu, *Apus de soare*, Grup Editorial Art, București, 2007.
- Densusianu, Ovid, *Istoria limbii române*, Editura Științifică, București, 1961.
- Drăgan, Mihai, *Lecturi posibile*, Editura Junimea, Iași, 1978.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Ion Creangă*, Editura pentru Literatură, București, 1963.

- Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Mihai Eminescu. Viața. Opera. Cultura*, Editura Eminescu, București, 1989.
- Dușu, Alexandru, *Umaniștii români și cultura europeană*, Editura Minerva, București, 1974.
- Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
- Eliade, Mircea, „La țigănci”, în *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1962.
- Eliade, Mircea, „Comentarii la legenda Meșterului Manole”, în *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992.
- Eminescu, Mihai, „Sărmanul Dionis”, în *Opere*, Editura Academiei, București, 1977.
- Eminescu, Mihai, *Opera poetică*, ediția a II-a revăzută, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Flămând, Dinu, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Editura Minerva, București, 1979.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976.
- Garin, Eugenio, *Umanismul italian*, Editura Univers, București, 1982.
- Gheție, Ion, Mareș, Alexandru, *Originile scrisului în limba română*, Editura Minerva, București, 1985.
- Gorcea, Petru Mihai, *Eminescu*, Editura Paralela 45, București, 2005.
- Gracian, Baltasar, *Criticonul*, Editura Univers, București, 1987.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. I-II, Editura Academiei, București, 1966.
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Iacob, Luminița Mihaela, *Etnopsihologie și imagologie*, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Ibrăileanu, Garabet, „Numele proprii în opera comică a lui I.L. Caragiale”, în *Studii despre opera lui I.L. Caragiale*, Editura Albatros, București, 1976.
- Indrieș, Alexandra, *Alternative bacoviene*, Editura Minerva, București, 1984.
- Iordan, Iorgu, „Prefață”, în *Scriitori români. Ion Neculce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959.
- Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești*, Editura Litera, Chișinău, 1997.
- Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Compania, București, 2002.
- Iosifescu, Silviu, „I.L. Caragiale”, în *Istoria literaturii române*, vol. III, Editura Academiei, București, 2005.
- Itu, Iustina (coord.), *Dicționar de proză românească*, Editura Orientul Latin, Brașov, 1992.
- Ivașcu, George, „Caragiale”, *Contemporanul*, nr. 23, 8 iunie 1962.
- Ivașcu, George, *Din istoria criticii și a teoriei literare românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
- Lăzărescu, Gheorghe, *Dicționar de mitologie*, Casa Editorială Odeon, București, 1992.
- Leonte, Liviu, *Constantin Negruzzi*, Editura Minerva, București, 1980.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală*, Editura Politică, București, 1978.
- Livescu, Cristian, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980.
- Lotreanu, Ion, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Minerva, București, 1981.
- Lovinescu, Eugen, *Titu Maiorescu*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1940.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, Editura Babel, București, 1979/1993.

- Macedonski, Alexandru, „Arta versului”, în Adriana Iliescu, *Literatorul : studiu monografic*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Macedonski, Alexandru, „Logica poeziei”, în Adriana Iliescu, *Literatorul : studiu monografic*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Macedonski, Alexandru, „Poezia viitorului”, în Adriana Iliescu, *Literatorul : studiu monografic*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Maioreescu, Titu, *Critice*, Editura Minerva, București, 1989.
- Manolescu, Nicolae, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maioreescu*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Manolescu, Nicolae, „Poezia între cele două războaie mondiale – vârsta modernă a lirismului”, în *Istoria literaturii române – studii*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1980.
- Manolescu, Nicolae, „Imaginarul sadovenian”, în *Teme*, Editura Universală, București, 2000.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, București, 2002.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008.
- Marino, Adrian, „Avangarda”, în *Dicționarul ideilor literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1974.
- Micu, Dumitru, *Lirica lui L. Blaga*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, Editura Iriana, București, 1994.
- Mincu, Marin, *Opera literară a lui Ion Barbu*, Editura Cartea Românească, București, 1990.
- Mincu, Ștefania, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, Editura Eminescu, București, 1991.
- Mitescu, Adriana, *Bacovia. Texte comentate*, Editura Albatros, București, 1976.
- Modola Prunea, Doina, „Prefață”, în *Teatru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Nedelciu, Mircea, *Amendament la instinctul proprietății*, Editura Eminescu, București, 1983.
- Nedelciu, Mircea, „Avertisment la ediția a II-a”, în Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*, Editura Compania, București, 1996.
- Nedelciu, Mircea, *Zmeura de câmpie*, Editura Compania, București, 2005.
- Negoieșcu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
- Negrice, Eugen, *Poezia medievală în limba română*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1996.
- Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Humanitas, București, 2002.
- Paleologu, Alexandru, *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, București, 1970.
- Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 2006.
- Părvulescu, Ioana, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Editura Humanitas, București, 2002.
- Perpessiciu, „Camil Petrescu și teatrul”, *Luceafărul*, nr. 2, 14-15 iulie 1959.
- Perpessiciu, *Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1971.
- Perpessiciu, *Patru clasici*, Editura Eminescu, București, 1974.
- Petraș, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Petraș, Irina, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.
- Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.
- Petrescu, Camil, „Cronică teatrală”, *Cetatea literară*, anul I, nr. 1, 19 decembrie 1925.
- Petrescu, Camil, „Cronică teatrală”, *Lumea*, anul I, nr. 7, 4 noiembrie 1945.
- Petrescu, Camil, „Cronică teatrală”, *Teatrul*, anul II, nr. 1, ianuarie 1957.
- Petrescu, Camil, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971.

- Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971.
- Petrescu, Camil, *Jocul ielelor*, Editura Minerva, București, 1976.
- Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1982.
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983.
- Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Curtea Veche, București, 2009.
- Petrescu, Ioana Em., *Ion Budai-Deleanu și eposul cosmic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
- Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela 45, București, 2000.
- Pillat, Ion, *Pe Argeș în sus*, Editura Minerva, București, 1984.
- Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970.
- Popescu, Magdalena, *Slavici*, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Popovici, Dumitru, *Studii literare. Literatura română în epoca luminilor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
- Preda, Marin, *Moromeții*, Editura Cartea Românească, București, 1975.
- Preda, Marin, „Iată țaranul !”, în *Imposibila întoarcere*, Editura Cartex 2000, București, 2004.
- Radian, Sanda, „Prefață”, în Vasile Alecsandri, *Călătorie în Africa*, Editura Minerva, București, 1994.
- Ralea, Mihai, *Fenomenul românesc*, Editura Albatros, București, 1997.
- Rebreanu, Liviu, *Ion*, Editura Gramar, București, 1995.
- Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Sadoveanu, Mihail, *Frații Jderi*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Sadoveanu, Mihail, *Hanu Ancuței*, Editura Agora, București, 2005.
- Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Editura Gramar, București, 2006.
- Săndulescu, Alexandru, *Delavrancea*, Editura pentru Literatură, București, 1964.
- Săndulescu, Alexandru (coord.), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976.
- Săndulescu, Alexandru, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976.
- Sângeorzan, Zaharia, *Sadoveanu. Teme fundamentale*, Editura Minerva, București, 1976.
- Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. III, Editura Minerva, București, 1986.
- Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*, Editura Minerva, București, 1972.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1993.
- Simion, Eugen, *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit*, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională”, București, 1996.
- Simion, Eugen (coord.), *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XI-a*, Editura Corint, București, 2001.
- Slavici, Ioan, *Moara cu noroc*, Editura Litera, Chișinău, 1998.
- Sorescu, Marin, „Răceala”, *Teatrul*, 1976.
- Sorescu, Marin, *Iona*, Fundația Marin Sorescu, București, 2000.
- Sorescu, Roxana, „Postfață”, în Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Editura Minerva, București, 1976.
- Sorohan, Elvira, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Editura Minerva, București, 1978.
- Sorohan, Elvira, *Cartea cronicilor*, Editura Junimea, Iași, 1986.
- Sorohan, Elvira, *Introducere în istoria literaturii române*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 1998.
- Sorohan, Elvira, „Cantemir în romanul autobiografic”, în *Singurătatea autorului*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 2004.

- Stănescu, Nichita, „11 elegii”, în *Opere*, 3 vol., Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.
- Streinu, Vladimir, „Camil Petrescu”, *Gazeta literară*, 11 iulie 1963.
- Tănase, Stelian, „Firescul într-o istorie nepăsătoare și leneșă”, *Caiete critice*, nr. 3-4, 1987.
- Todoran, Eugen, *Lucian Blaga, mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985.
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993.
- Vaida, Mircea, *Ion Budai-Deleanu*, Editura Albatros, București, 1977.
- Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității*, Editura Pontica, Constanța, 1993.
- Vianu, Tudor, *Studii de literatură română modernă*, Editura pentru Literatură, București, 1965.
- Vianu, Tudor, *Ion Barbu*, Editura Minerva, București, 1970.
- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1997.
- Vianu, Tudor, „Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, în *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1997.
- Vinea, Ion, „Manifest activist către tinerime”, *Contimporanul*, nr. 46, 16 mai 1924.
- Voiculescu, Vasile, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1983.
- Vulpeș, Lăcrămioara, *Alchimia textului poetic*, Editura Versus, Iași, 2003.
- Zaharia-Filipaș, Elena, *Retorică și semnificație*, Editura Paideia, București, 1993.
- Zamfir, Mihai, „Literatura pașoptistă”, în *Sinteze de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981.
- *** *Dimitrie Cantemir interpretat de...*, Editura Eminescu, București, 1977.
- *** *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Editura Art, București, 2007.



În colecția BAC

au apărut :

- Viorel Irimia – *Teste-grilă de istorie pentru admiterea în învățământul superior*
 Constantin Corega, Seryl Talpalaru – *Teste de fizică. Termodinamică și electricitate ; evaluare, bacalaureat, admitere*
 Mona Coțofan, Liliana Balan – *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*
 Anton I. Adămuț – *Filosofie. Sinteze pentru bacalaureat și admiterea în învățământul superior*
 Mona Coțofan, Mihaela Doboș – *Literatura română pentru liceu. Repere tematice pentru manualele alternative – clasa a IX-a*
 Mihaela Chilărescu, Adriana Maxim – *Limba engleză pentru bacalaureat și nu numai...*
 Alina-Antoanela Ștefăniu – *Ready for Exams : Your Key to Literature* (ediția a II-a revăzută)
 Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș – *Compendiu de teorie și critică literară. Repere pentru bacalaureat*
 Luminița Adămuț, Anton I. Adămuț – *Filosofie. Teste-grilă pentru BAC*
 Seryl Talpalaru – *Fizică. Teste pentru bacalaureat. Electromagnetism*
 Mihaela Fiscutean, Dorin Fiscutean, Doina Petrean – *Teste de geografie pentru bacalaureat*
 Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș – *Evaluarea la limba și literatura română. Teste și repere teoretice pentru liceu și bacalaureat*
 Viorica Ionescu, Gabriela Pavel – *Focus on English Grammar and Exams*
 Hortensia Pârlog, Pia Brânzeu, Luminița Frențiu (coord.) – *Instant English*
 Liliana Balan, Maria Trandafir, *Literatura română pentru bacalaureat. Eseuri și teste*
 Rodica Luca, Rodica Perjoiu, *Fizică. Bac. Listă de termeni. Teste-grilă. Întrebări. Probleme*
 Luminița Adămuț, Anton I. Adămuț – *Filosofie. Sinteze, comentarii, teste-grilă*
 Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș – *Receptarea textului. Noțiuni de teorie literară, limbă și comunicare*
 Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș – *Receptarea textului literar. Analize, interpretări, repere critice*

în pregătire :

- Rodica Luca, Rodica Perjoiu – *Fizica BAC. Listă de termeni. Teste-grilă* (ediția a IV-a revăzută)

www.polirom.ro

Redactor : Ioana Aneci

Coperta : Radu Răileanu

Tehnoredactor : Daniel Scurtu

Bun de tipar : ianuarie 2010. Apărut : 2010

Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266

700506, Iași, Tel. & Fax : (0232) 21.41.00 ; (0232) 21.41.11 ;

(0232) 21.74.40 (difuzare) ; E-mail : office@polirom.ro

București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,

O.P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174

Tel. : (021) 313.89.78 ; E-mail : office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la S.C. LUMINA TIPO s.r.l.

str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București

Tel./Fax : 211.32.60, 212.29.27, E-mail : office@luminatipo.com

Fundamente ale culturii române • Perioada veche • Curente culturale/literare în secolele XVII-XVIII • Perioada modernă • Curente culturale/literare în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX • Perioada interbelică • Perioada postbelică

Devenirea ființei este sinonimă cu cristalizarea și asumarea treptată a culturii din care face parte, proces complex și profund, ale cărui începuturi se pierd în zorii umanității. Termenii acestei ecuații implică în mod necesar conștiința valorii, încrederea în sine, raportarea la un sistem de principii comun, viabil și peren. Cultura și literatura unui popor sunt fundamentele acestui traseu perpetuu, străbătut de fiecare om în formarea sa intelectuală și socială. Astfel se justifică și rolul esențial pe care îl are în școală studiul limbii și literaturii române, ca suport indispensabil al construirii personalității tinerilor. Lucrarea *Receptarea textului literar. Analize, interpretări, repere critice* își propune să ofere celor implicați în actul educațional – elevi, profesori, părinți, instituții – un necesar set de valori esențiale, verificate în timp și consacrate deja în istoria literaturii și a culturii române.

BAC

EDITURA POLIROM

ISBN 978-973-46-1619-0

